

د. مصطفى عبد الغنى



نجيب محفوظ

الأعمال الخاصة

الثورة والتصوف

نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى: الدراويش (قطاع)

التقنية: ألوان زيتية على خشب

المقاس: ٦٨,٥ × ٩٧ سم

محمود سعيد (١٨٩٧ -١٩٦٤)

فنان من جيل الرواد اهتم بالبحث عن الشخصية المصرية فى فن التصوير الزيتى، وقد أرسى تقاليد حرية الفنان فى الرسم والعرض، واعتبر أول من عبر عن أعماق العقل الباطن فى لوحاته. وقد تدرج فى سلك القضاء المختلط، وبدأ دراسة الرسم ١٩١٢ على يد السيدة إميليا كازوناتو، ثم التحق بمرسم الفنان الإيطالى أورتورو زانييرى وسافر إلى باريس ليلتحق بالقسم الحر فى أكاديمية جراند شوميير.. أصدر أحمد راسم كتابا عنه بعنوان محمود سعيد فنان مصرى، كما أصد بدرالدين أبوغازى وجبرائيل بقطر كتابًا آخر، وأصدر صندوق التمية الثقافية كتابا لعصمت داوستاشى عن الفنان.

محمود الهندى

نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

د. مصطفى عبد الغنى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

سلسلة الأعمال الخاصة

نجيب محفوظ

الثورة والتصوف

د. مصطفى عبدالغنى

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقـافـة

وزارة الإعـلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشـبـاب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

إهـــداء

إلـــى:

هنــد

ذكـرى لزمـن عـربـى نـدى آت يا ابْنَتِى

مقدمة

فى البداية، ثمة توضيح لابد منه..

إن هذا الكتاب يهتم ، فى الأصل ، بالمرحلة التى تبدأ من نهاية الخمسينيات حتى نهاية الثمانينيات.

من (أولاد حارتنا) حتى (قشتمر)

من عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٨٩ .

ثلاثون عامًا من الإبداعٍ العبقرى الصامت عند نجيب محفوظ لم ينتبه إليه أحد، ولم يلتفت إليه أهم نُقاد نجيب محفوظ وكتابه.

هذا توضيح ننطلق منه إلى ما بعده

• • •

فمن الملاحظ أن النقاد وقعوا، منذ بداية كتاباتهم عن نجيب محفوظ فى الثلاثينات، فى أسر التقسيم المرحلى إذ تبدأ لديهم المرحلة الأولى من (عبث الأقدار) عام ١٩٣٥ . تاريخ الكتابة . وتنتهى عند (كفاح طيبة) عام ١٩٣٧، والمرحلة الثانية من (القاهرة الجديدة) وتنتهى عند (السكرية) . الجزء الأخير من الثلاثية . الذى فرغ صاحبه منه قبل قيام الثورة بشهور، لتبدأ بعدها مرحلة ثالثةمن (أولاد حارتنا).. حتى آخر هذه التقسيمات التى لم تهتم بالكشف عن

أرض بكر بقدر ما اهتمت بالتصنيف، ومن ثم، دراسة النتاج الأدبى فى هذا الإطار.

وكان من شأن ذلك أن وقع هؤلاء فى مأزق التاريخ . أو التأريخ لأعماله، ووضعها، بالتبعية، فى إطارات مذهبية موضوعة سلفا: تاريخية، واقعية، صوفية.. إلى غير ذلك.

بيد أن أكثر الأخطاء التى وقع فيها هؤلاء إما تحقيق فترة دون أخرى، وإما تمزيق هذا العالم الإبداعى (الوحدة الفنية)، والسقوط فى فلك الاكتفاء بنتاج محفوظ فى هذه الفترة أو تلك، وكأن الكاتب الكبير أدى دوره فى فترة زمنية أخرى.

وهو ما سعينا للخلاص منه.

• • •

لقد كان الهدف الأول هنا دراسة إنتاج نجيب محفوظ فى تزامنه Syn. chrpnizing وفى إطار الوحدة العضوية للعمل وحركته الدائبة، والسعى لفهم (الإحالة) إلى الرموز العامة التى تحكم هذا العالم الروائى الكبير.

ومن هنا، تعددت الأسئلة وتحددت الإجابات طيلة فصول عديدة: حول موقف نجيب محفوظ من ثورة يوليو صعوداً إلى رواياته المتوالية: أولاد حارتنا/ اللص والكلاب/ السمان والخريف/ الشحاذ/ ثرثرة فوق النيل/ ميرامار/ ملحمة الحرافيش./ ليالى ألف ليلة/ الباقى من الزمن ساعة / قشتمر، إلى غير ذلك حتى آخر كتابات الروائى الكبير لما فيها من قضايا مهمة، وصولا إلى أهم وجوه الكاتب الكبير، ونقصد به الوجه الصوفى الإيجابى الذى لم يخل عمل واحد منه، ومن ثم، رصد العلاقة بين الصوفى والثورى.

لقد كان موقف نجيب محفوظ من الثورة أهم المواقف التى لا تحتاج إلى أخذ ورد.

فهذا الموقف لم يحسم حتى الآن.

وكان وعيه بالتصوف من أهم القضايا التى تستأهل تخصيص مساحة تطبيقية ونظرية شاسعة عنها.

وما بين الثورة والتصوف يقف نجيب محفوظ:

ناقداً لا منحازاً.

شامخاً لا مخفضاً رأسه.

واعياً كأكثر ما يكون الوعى (الممكن) النبيل.

• • •

بقيت عدة إشارات خاطفة:

سوف يكون واضحاً أننى استفدت فى هذا الكتاب بالطرح المنهجى الذى قدمه لوسيان جولدمان حول (الوعى) فى كتابه الصغير "Marxisme et sciences humaines".

كذلك، فإن النصوص التى اعتمدت عليها هنا لنجيب محفوظ صدرت، جميعا ، عدا أولاد حارتنا ، عن دار مصر للطباعة، وقد اكتفيت بالإشارة إليها فى السياق مع ذكر أرقام الصفحات.

ولا يجب إغفال الإشارة إلى أن نجيب محفوظ؛ نفسه، كان أهم (المراجع الحية) بالنسبة إلىّ، فقد استفدت كثيراً بلقاءاتى المتوالية معه لعدة سنوات، وسجلت اعترافاته خلال «محاضر نقاش» استمرت قبل حصوله على جائزة نوبل ١٩٨٨ . وبعدها حتى نشرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قرب منتصف التسعينات.. فأضفت فصلاً وأعدت النظر فى هذه الطبعة.

وقد أثبت ذلك فى نهاية الكتاب فى شكل (شهادات).

فأرجو أن أكون وفقت فى ذلك.

والحمد لله.

د. مصطفى عبدالغنى

القاهرة ٢٠٠٢

الفصـل الأول

نجيـب محفـوظ وثـورة يوليـو

النقد لا العداء

من آن لآخر تعلو نغمة موقف نجيب محفوظ من الثورة..

ويعود البعض ليحدد هذا الموقف - وهو أقرب إلى الاتهام - في رؤية تجافي الواقع وتصل فيه إلى درجة تصل إلي الايحاء بموقف العداء من جمال عبدالناصر.

ورغم أن ذلك ليس جديدًا، إن هذا الموقف / الاتهام، لكثرة تردده، كاد يتحول إلى (محاكمة) لنجيب محفوظ نفسه، وكاد يقف الأديب الكبير، كما فعل بغيره من زعماء مصر وقادتها، أمام محكمة أوزوريس في كتابه (امام العرش) عام ١٩٨٣.

ومع ذلك، فلا مناص من إعادة نصب هذه المحاكمة، أو إعادة حيثياتها..

بيد أنه إذا كان نجيب محفوظ مازال حيا يرزق - أطال الله في عمره - فإن حيثيات الاتهام هنا ستكون مرهونة بموقف الكاتب الكبير لأكثر من خمسين عاما، وبوجه خاص في الحقبة الأخيرة، وحقبة عبدالناصر بوجه أخص..

ولعل من الأوفق أن نسمي (المحاكمة) كما أراد هو أن يسجل، في عنوانه؛ التالي، في كتابه (أمام العرش): حوارًا معه أو عنه.

وقد يكون سابقًا لأوانه هنا أن نعلن براءة نجيب محفوظ مما نسب إليه في موقفه من عبدالناصر ونظامه، غير أنه إذا كان الدفاع موقنا ببراءة المتهم (والا

ما كان قد قبل هذه المهمة)، فإننا نعلن، بدايةً، أن موقف نجيب محفوظ يتسم بالوعى الشديد.

وهو وعى يحمل - فى الأساس - موقفا (نقديا) وليس عدائيا بأية حال.

والمساحة شاسعة دون شك بين النقد والعداء.

وهو ما نحاول الآن البرهنة عليه، لنصل - فى موضع آخر - إلى اجتزاء النصوص ومحاولة استبطانها عبر رواية «قشتمر».

الإحالة إلى الماضى

والواقع أن موقف نجيب محفوظ من ثورة ١٩٥٢ لابد أن يرتبط بالإحالة إلى الماضى، وبالتحديد، إلى موقفه من ثورة ١٩١٩ .

ولعل سوء الفهم الذى يقترن بموقفه يعود إلى احتسابه على الفترة الليبرالية، فهو من مواليد عام ١٩١١، أى أنه شهد فى سنواته الأولى أحداث ثورة ١٩١٩، وانتمى إلى (الطبقة المتوسطة) التى عولت عليها الثورة أساسًا، بل وانتمى إلى فئة (الأفندية) أى، إلى مثقفى الثورة، الذين لعبوا دورا جوهريا فيها، حتى أنه أطلق على ثورة ١٩١٩ ثورة (الأفندية)، أضف إلى التأثير الأدبى والفكرى، فقد ردد كثيرا أن مرحلة اليقظة فى هذه الفترة الليبرالية جاءت بالنسبة إليه على أيدى أساتذة التنوير طه حسين والعقاد وسلامة موسى والمازنى وهيكل وبعد فترة أسهم فيها كل من محمود تيمور وتوفيق الحكيم ويحيى حقى إذ سمى فترة التأثير بأنها (مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية..) (فؤاد دوارة، عشرة أدباء، الهلال ٧ / ١٩٦٥ص ٢٦٨).

والمعروف أنه سجل لنيل درجة الماجستير مع أحد أقطاب المرحلة الليبرالية وهو الشيخ مصطفى عبدالرازق.

وقد تطورت سنوات النشأة والتطور إلى إيثار حزب (الوفد المصرى) والإيمان به وبزعيمه وبفكره، حتى إن حرصه الشديد على قيمتى التحرر الوطنى والهوية المصرية جاء من هذا التأثر.

وقد تحدد انتماء نجيب محفوظ أكثر فى الأربعينات من ارتباطه بيسار حزب الوفد - الطليعة الوفدية - مع محمد مندور وعزيز فهمى وغيرهما من مثقفى هذه الفترة.

معنى هذا كله، أن نجيب محفوظ كان - ومازال - ابنا بارا لهذه الفترة من تاريخ مصر - الليبرالية - مدافعا عن أحلامها منافحا عن تطورها..

ويجب الإسراع بالقول هنا أيضا إن هذا الموقف لم يحل دون محاولة تفهم ثورة ١٩٥٢، ومحاولة الاقتراب منها، غير أنه كان التفهم والاقتراب المرهون (بالوعى) النقدى وليس أسير (الدوجما) الليبرالية القديمة بأية حال.

وكان من الطبيعى أن يسفر الوعى (=النقدى) عن (خطاب) محفوظى حاول خلاله الكاتب الكبير أن يحافظ فيه على دور الكاتب الوطنى، فحرص دائما على أن يقف عند حدود هذا النقد، ولا يتخطاه بأية حال إلى منطقة (العداء).

وعبورا فوق تفسيرات كثيرة، سوف نحاول أن نبرهن على أن موقف نجيب محفوظ كان موقفا نقديا من ثورة ١٩٥٢ وزعيمها جمال عبدالناصر.

ولعل ما يؤيد ذلك أن محفوظ لم يرفض ثورة ١٩٥٢ صراحة، أو - حتى - مواربة، وأن نقده الرمزى لها فى الستينات والرامى فى السبعينات، إنما كان يأخذ شكل النقد من داخل التجربة وليس (ضدها) قط، وإلا، فمن يستطيع أن يأتى لنا بمثل واحد من أعماله يهاجم فيه الإصلاح الزراعى على سبيل المثال؟

ومن يستطيع أن يأتى لنا بمثل واحدآخر، يهاجم فيه القرارات الاشتراكية أو مكاسب العمال والفلاحين تحديدا؟

أو يهاجم رؤى العدالة الاجتماعية وتطبيقاتها التى جاءت بها ثورة ١٩٥٢؟

وربما كان المسئول كذلك عن الفهم الخاطئ لنجيب محفوظ أنه لم يكف عن الهجوم على سلبيات ثورة ١٩٥٢ منذ أول أعماله فى نهاية الخمسينات - أولاد حارتنا - وحتى أحدث أعماله قاطبة - قشتمر - فى نهاية الثمانينات.

وهو يعنى أنه لم يرفض إجراءات عبدالناصر الإيجابية وإن تصدى بالنقد (الواعى) لسلبياته.

وهذا مرة أخرى يعنى الوعى «النقدى» وليس «العداء» بأية حال.

البحث عن الطريق

وكما أسلفنا، فإن هذا الموقف النقدى لمحفوظ من ثورة ٥٢ كان متسقا مع موقفه السابق عليها، فبينما يمكن أن نعثر على انعكاس فكر الكاتب الكبير من ثورة ١٩ فى الثلاثية وحكايات حارتنا بعد ذلك، كذلك، نعثر على انعكاس فكره من ثورة ٥٢ بدءا من نهاية الخمسينات حتى الآن.

وهذا يوحى بإشارة هامة..

فكما رأينا فى أعماله الأولى من الاحتفاء بالديموقراطية والإيثار للقومية المصرية، وهى من إنجازات ثورة ١٩، كذلك فإن أعماله فى الفترة الناصرية كانت تعبر عن افتقاد مثل هذه القيم أو اختفائها، أضف إلى ذلك، ما تورط فيه جمال عبدالناصر (وهى وجهة نظر محفوظية قابلة للنقاش) فى المغامرات الخارجية فى وقت عانت فيه البلاد قوى «رجعية» كثيرة حاولت أن تنال من الوطن المصرى.

معنى ذلك أنه كان مدركا تمام الإدراك أن تغييب الديموقراطية وتوارى الهوية المصرية بفعل الحروب الخارجية أو القومية العربية إنما كان لحساب تحقيق العدالة الاجتماعية وإحياء فكرة القومية العربية، وقبل هذا كان مدركا - وناقدا بشدة - ما اسماه (مغامرات) عبدالناصر خارج مصر، وعلى سبيل المثال، إن ذلك دفعه ليصرح كثيرا فى السنوات الأخيرة بأن هذا يبددالقوة بدلا من تركيز القوة داخل «البيت» وكان أجدى تسليح البيت وتقويته قبل أن ننطلق إلى الخارج، وهو ما أعلنه - صراحة - فى أسبوع حصوله على جائزة نوبل على صفحات مجلة (اليوم السابع).

وقد عبر عن ذلك الموقف ـ فنيا ـ طيلة مسيرته الإبداعية إما بالرمز أو التلميح أو التصريح.. وحين نتوقف عند رمز (الفتوة) ـ أكثر الرموز إيثارا عنده ـ سوف ندرك أنه تلمس فى هذا الرمز (الفتوة) صورة الحاكم، وهو ما نجده مثلاً فى (أولاد حارتنا).

إن إعادة إنتاج الدلالة الفنية فى هذه الرواية سوف تضع أيدينا على تفسير مؤداه، أن «الفتوة» هو الحاكم بشكل صريح، وهو تصور للحاكم السياسى والحياة المصرية فى الفترة الناصرية، بل إن قصص نجيب محفوظ القصيرة كانت تزخر بهؤلاء الفتوات الذين يسعون للسيطرة على كل شىء بالقوة والجبروت حتى إن لفظة (الفتوة) كانت، تعنى، لديه، لفظة، (الديكتاتور).

الأكثر من هذا أن نجيب محفوظ استبدل بالفتوة (الضابط) صراحة حين تحول الثائر ـ بعد ثورة ١٩٥٢ ـ إلى فتوة، وتحول الفتوة إلى (ديكتاتور)، ولعل أهم قصصه فى هذا الصدد قصة بعنوان (الخوف) ـ نشرت بالأهرام ٢٢ ـ ٦ ـ ٦٢ وقصة «سائق القطار» أهرام ٢٥ / ٩ / ١٩٦٤وقصة (روبابيكيا) فى أهرام ١٨ / ٩ / ١٩٧٠، تظل أبرز قصصه الواعية فى هذا الصدد وأدعاها للنظر، فإن نقده لعبدالناصر اتسم بالوضوح وتوسد غلالة من الرمز بدءا من الستينات.

ومن هذا فإن رواياته يمكن أن تسمى جميعها فى هذه الفترة من عقد الستينيات روايات البحث عن الطريق وهى:

ـ اللص والكلاب ١٩٦١ .

ـ السمان والخريف ١٩٦٢ .

ـ الطريق ١٩٦٤ .

الشحاذ ١٩٦٦ .

ثرثرة فوق النيل ١٩٦٧ .

ففى هذه الروايات كان ثمة بحث دائب عن الطريق، ليس الطريق الميتافيزيقى فقط (ومحفوظ لم يخف هذا)، وإنما ـ وربما قبل ذلك ـ البحث عن الطريق

المفتقدة للثورة، وكان قد بدأ البحث عن هذه الطريق فعليا منذ رائعته (أولاد حارتنا) فى نهاية الخمسينات.

لا نخطئ فى هذه الروايات قط الهجوم على الاتحاد الاشتراكى ونقده نقداً صريحًا، وعاريًا من أى تلميح، كذلك، فإن رصد مواقف المثقفين وإدانتهم لاتخلو منه رواية فى هذه الفترة، كما أن شجب الإجراءات الدموية العنيفة ضد اليساريين لم تكن لتحتاج إلى برهان خارج النص وداخله.

ويمكن رصد موقف نجيب محفوظ النقدى إبان هزيمة ١٩٦٧ مباشرة، فبعد أن حذر طويلا من هذه السياسة التى أودت بنا إلى الهزيمة، ووقعت بالفعل، فإنه تلمس، للتعبير عن الواقع الحزين حينئذ ـ بعد الهزيمة ـ كثيرًا من الأشكال الفنية المصرية الخالصة وإن تسمت بأسماء أخرى.

فهو أول من استخدم هذا «العبث» الصارخ، وهو أول من استخدم هذه الصور «الكافكاوية» القاتمة ولما يرحل عبدالناصر بعد.

وهو أول من عبر عن هذا كله فى قصصه التى دفع إليها دفاعا للتعبير عن اللحظة القاسية فنشرها فرادى بالأهرام قبل أن ينشرها فى مجموعتى (تحت المظلة) و (خمارة القط الأسود) بعد ذلك.

كما نستطيع أن نعثر على إرهاصات تسجيلية ووثائقية لهذه الفترة فى أعمال أخرى طيلة السبعينات من أمثال (حكاية بلا بداية أو نهاية) و(المرايا).. إلى غير ذلك..

ومن الملاحظ هنا أن محفوظ لم يتناول (بالنقد) فترة عبدالناصر وحده طيلة السبعينات، رغم أن أفكاره كانت متسقة فى بداية هذا العقد مع السادات وسياسته، ذلك لأن عصر (الكرنك) كان قد انقضى تماما مع وضوح سياسة السادات السلبية باتجاهه نحو القوى الليبرالية، وتحويل الطاقة والمقدرات المصرية إلى العجلة الرأسمالية سياسيًا واقتصاديا، عقب إجهاض نتائج حرب ١٩٧٣ .

ولمزيد من توضيح موقف محفوظ من العصور الثلاثة التى عاشها: العصر الليبرالى والعصر الناصرى والعصر الساداتى، لابد أن نقف وقفة خاطفة لنتعرف على ذلك من خلال مسيرته الفنية.

بين الزعماء الثلاثة

ربما كانت الثلاثية أهم أعماله قاطبة قبل ثورة ١٩٥٢ إذ رصد خلالها الواقع المصرى بين ثورة ١٩١٩ وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، غير أن رواية (قصر الشوق) الجزء الثانى من الثلاثية تصور أكثر من غيرها هذا الواقع، وبوجه أخص سعد زغلول، فقد أبدى محفوظ كثيرًا من الحزن والألم الهائلين حين بلغه وفاة سعد زغلول وهو ما يصور ارتباطه الوثيق بهذه الثورة وانجازاتها.

وأذكر أننى ما من مرة التقيت به، واقترب الحديث من منطقة رحيل سعد، حتى فوجئت بأن نجيب محفوظ يعترف لى فى كثير من الشجن واللوعة بأن

«حزنى على موت سعد زغلول زاد بكثير على حزنى لموت والدى»

وقد اعترف لى كذلك، بأنه بكى يومها على سعد بكاء حارا لم يعرفه طيلة حياته..

أما فى كتابه (الباقى من الزمن ساعة) الذى كتبه بعد رحيل عبد الناصر بسنوات (صدر عام ١٩٨٢)، فإنه يلاحظ فيه، أنه وإن نقد الفترة الناصرية وأدان كثيرا من مظاهرها، فإنه كان متعاطفًا كثيرًا مع الناصريين، بل لم يتخذ موقفا «عدائيًا» قط من أولئك الناصريين؛ ففكرهم كان شديد الوضوح، عبر عن نفسه وخلال أجياله تعبيرا صريحا، ويمكن أن نجازف بالقول هنا إنه أظهر الناصريين بصورة تصل إلى حد الإشراق الشديد.

أما موقفه من السادات بعد ذلك وأثناءه، فإنه يبدو واضحا شديد الوضوح فى هذه الرواية (الباقى من الزمن ساعة) غير أنه يبدو أكثر وضوحا فى رواية أخرى هى رواية (يوم قتل الزعيم)، حيث رسم ـ روائيا ـ جوا مفعما بالفساد والعرب والشقق المفروشة والغلاء والهجرة وضياع الشباب والنصر الذى يتكشف بعد سلام (كامب ديفيد) ويتحول إلى تسليم.. وما إلى ذلك من سلبيات عصر السادات الذى أودى فى النهاية به.

معنى ذلك، أن محفوظ وإن بدا ابنا بارًا لسعد زغلول وثورته، فإنه بدا ناقدًا واعيًا لعبدالناصر ونظامه، مؤيدًا، فناقدًا، لأنور السادات ومؤسساته.

غير أنه إذا كانت السيرة / الإبداعية تمثل موقفا (لا واعيا) لفكر الكاتب، فإن كتابات محفوظ ونثره المباشر تخلف لنا مساحة واعية شاسعة لتحديد هذا الموقف تحديدا نظاميا ظاهرا.

وهذا التحديد الأخير - الواعى - يمكن أن نجده يتوزع فى أحاديثه الكثيرة التى أدلى بها فى السنوات الأخيرة، وفى أفكاره المتوالية المنتظمة فى باب (وجهة نظر) التى تنشر بالأهرام صبيحة كل خميس وكذلك فى بعض كتبه، لعل من أهمها، على الإطلاق، كتابه الملحوظ (أمام العرش) الذى اختار له عنوانا ثانيا هو (حوار مع رجال مصر من مينا حتى أنور السادات) ونشر خريف ١٩٨٣ .

وقد حرص محفوظ على أن يولى جمال عبدالناصر - من بين أهم رجال مصر - حيزا كبيرا فى حوارته التى اتخذت شكل (محكمة).

محاكمة جمال عبدالناصر

المحكمة كانت تعقد فى قاعة العدل ويجلس فى صدرها أوزوريس فى عرشه الذهبى، وإلى يمينه إيزيس على عرشها، وإلى يساره حورس على عرشه، بينما يتربع قريبا منه كاتب الآلهة.

والمحكمة التى تعقد كما تخيلها الفراعنة فى أوراق البردى حولها محفوظ، خلال شكل فنى فى شكل (حوار) لإبداء الرأى الذاتى فى هؤلاء الزعماء.

وما يهمنا فى هذه (المحاكمة) هو موقف نجيب محفوظ من جمال عبدالناصر بوجه خاص لئلا تختلط الرؤى ويتعذر تحديد الموقف الصحيح.

إن نجيب محفوظ - هنا - وهو وفدى سابق، يحرص على أن يتبوأ جمال عبدالناصر مكانة عالية أمام العرش، وحين يدعوه أوزوريس للكلام يقول (ونتعذر عن نقل العبارة الطويلة التى قالها محفوظ على لسان عبدالناصر لأهميتها):

(ـ أنتمى إلى قرية بنى مر من أعمال أسيوط، ونشأت فى أسرة فقيرة من أبناء الشعب فكابدت مرارة العيش وشظفه، وتخرجت فى الكلية الحربية عام ١٩٣٨، واشتركت فى حرب فلسطين، وحوصرت مع من حوصر فى الفالوجا، وقد هالتنى الهزيمة، وهالتنى أكثر جذورها الممتدة فى أعماق الوطن، وكان فخرًا لى أن أنقل المعركة إلى الداخل حيث يكمن أعداء البلاد الحقيقيون، وأنشأت فى حذر وسرية تنظيما للضباط الأحرار، ورصدت الأحداث انتظارا للحظة المناسبة للانقضاض على النظام القائم، وقد حققت هدفى فى ٢٣ يوليو، ثم تتابعت إنجازات الثورة مثل إلغاء النظام الملكى واستكمال استقلال البلاد بالجلاء التام، والقضاء على الإقطاع بإصدار قانون الإصلاح الزراعى، وتمصير الاقتصاد، والتخطيط لإصلاح شامل فى الزراعة والصناعة يستهدف خير الشعب وتذويب الفوارق الطبقية، وبنينا السد العالى وأنشأنا القطاع العام متجهين نحو طريق الاشتراكية، وكونا جيشا حديثا قويا، ونشرنا الدعوة للوحدة العربية، وساندنا كل ثورة عربية أو أفريقية، وأممنا قناة السويس فكنا منارة وقدوة للعالم الثالث كله فى نضاله ضد الاستعمار الخارجى والاستقلال الداخلى، وحظى الشعب الكادح فى عهدى بعزة وقوة لم يعرفها من قبل، ولأول مرة يشق طريقه إلى المجالس التشريعية والجامعات ويشعر بأن الأرض أرضه والوطن وطنه، وقد تربصت بى قوى الاستعمار حتى أنزلت بى هزيمة منكرة فى ٥ يونيو ١٩٦٧ فزلزلت العمل العظيم من جذوره وقضت عليه بما يشبه الموت قبل موافاة الأجل بثلاثة أعوام، وقد عشت مصريا عربيا مخلصا ومت مصريا عربيا شهيدا) ـ ص ١٩٢ ـ

ويتدخل فى الحوار (= المحاكمة) عديد من رجالات مصر كمينا وخوفو وأمحوتب وزير الملك زوسر وغيرهم حتى جاء دور سعد زغلول ومصطفى النحاس ليصبا الاتهامات على جمال عبدالناصر، إذ قال سعد زغلول ضمن ما قال موجها حديثه لعبدالناصر:

(... جاءت ثورتك فتخلصت من الأعداء وأتممت رسالة الثورتين السابقتين، وبالرغم من أنها بدأت كانقلاب عسكرى إلا أن الشعب باركها ومنحها تأييده، وكان بوسعك أن تجعل من الشعب قاعدتها وأن تقيم حكما ديموقراطيا رشيدا، ولكن اندفاعك المضلل فى الطريق الاستبدادى هو المسئول عن جميع ما حل بحكمك من سلبيات ونكبات) - ١٩٦ -

وأضاف مصطفى النحاس:

(أغفلت الحرية وحقوق الإنسان، ولا أنكر أنك كنت أمانا للفقراء، ولكنك كنت وبالا على أهل الرأى والمثقفين وهم طليعة أبناء الأمة، انهلت عليهم اعتقالا وسجنا وشنقا وقتلا.. و.. وأفسد الاستبداد عليك أجمل قراراتك، انظر كيف فسد التعليم، وتفسخ القطاع العام، وكيف قادك التحدى للقوى العالمية إلى الهزآئم المخجلة والخسائر الفادحة) - ١٩٧-

وإذن، تتلخص اتهامات رجال العصر الليبرالى - ونجيب محفوظ أحد مثقفيه المتورين - فى عدة سلبيات يمكن أن نعثر عليها فى أعماله الإبداعية كلها خلال مسيرته الفنية، وهى تتلخص فى هذه النقاط (= الاتهامات) لعبد الناصر فهو:

١ - أهمل الديموقراطية

٢ - أغفل حقوق الإنسان

٣ - أهان المثقفين وهزمهم

٤ - أفسد التعليم والقطاع العام

والذى يقلب هذه الأمور قليلا يكتشف أنها سلبيات تواجه الوجه الآخر لإيجابيات العهد السابق، فسعد زغلول كان - على الأقل فى نظر ممثليه - حريصا على قيمه الديموقراطية (وإن كان ذلك مشكوكا فيه)، كما أن عصره لم يغفل حقوق الإنسان أو أهان المثقفين أو أفسد التعليم.. إلخ (وإن كان ذلك أيضا فى حاجة لمراجعة).

على أن التعليم يمكن أن يهب لنا قناعة أخرى، هى أن الحياة الديموقراطية ازدهرت فى عديد من فتراتها قبل الثورة فى وقت أغفلت فيه القضية الاجتماعية إلى درجة كبيرة، وفى المقابل، يمكن أن يقال، إن الحياة الديموقراطية اختفت أو كادت فى الفترة الناصرية فى وقت ازدهرت فيه قيمة العدالة الاجتماعية إلى درجة كبيرة.

ومع ذلك، فإن جمال عبدالناصر ترك ليدلى برأيه، وهو رأى يأتى على لسان محفوظ أكثر منه على لسان عبدالناصر أو تعبير عن فكره، يقول عبدالناصر:

(لقد نقلت وطنى من حال إلى حال كما نقلت العرب وسائر الأمم المغلوبة على أمرها، وسوف تعالج السلبيات حتى تزول وينساها الزمن ويبقى ما ينفع الناس، وعند ذاك يقر الناس بعظمتى الحقيقية) - ١٩٧ -

وخلاصة ذلك كله أن نجيب محفوظ فى دفاعه أو اتهامه (أمام العرش) كان صاحب وعى نقدى خلاق، فهو وإن أشار إلى السلبيات، فإنه لم يخف الإيجابيات، وهو وإن اتهم عبدالناصر (بالديكتاتورية والمغامرات الخارجية) وهما أكثر اتهامين أولاهما أهمية كبرى فى كل أعماله، فإنه لم ينس قط.

وأنى له أن ينسى، أن عبدالناصر حرر الإنسان المصرى من (الاستعمار والاستغلال والفقر).

ولعله لا يخلو من معنى هنا أن أوزوريس قال لعبدالناصر فى نهاية هذه (المحاكمة) تلك العبارة الأخيرة بعد الإشارة إلى الإيجابيات والسلبيات بالحرف الواحد: -

(... بالنسـبـة لأنك أول من يجلس على عـرش البـلاد من أبنائهـا، وأول من يخص الكادحين برعايتـه فإننا نسـمح لك بالجلوس بين الخالدين لحين انتهاء المحاكمة). ـ ١٩٨ ـ

(٢) الحيـاد الروائـى

زاد سوء فهم موقف نجيب محفوظ، بعد حصوله على جائزة نوبل.

وهذا الفهم تمثل فى اتهامات عديدة، كان أغلبها يسعى للتدليل على هذا الموقف من داخل رواياته، إما باجتزاء نصوص من سياقها، أو بفصل عديد من الشخصيات فى إطار عام فى محاولة للنيل من (وجهة النظر) الموجدة للروائى الكبير.

ورغم أن موقف نجيب محفوظ لم يكن ليزيد عن النقد الواعى لما كان يحدث حوله، فإن من تصدى لاتهامه، راح يلصق به تهمة العداء السياسى السافر، ويستدل بالعبارات والنصوص المتحولة من سياقها ومحاولة استنطاقها.

وقد زادت هذه الاتهامات فى الفترة الأخيرة، من حياته، واتسعت دائرة الحوار فيها بين مؤيد ومهاجم، وقد استخدم جميعا وقودا للمعركة هذه الشخصيات الروائية من حيث علاقتها بصاحبها، حتى إن أحد المدافعين عن نجيب محفوظ راح يسأل مستنكرا:

> (هل المؤلف فى صياغته لأنماط مختلفة من الشخصيات التى ابتدعها، يعبر بالضرورة عن أفكاره الخاصة، بحيث لا ينطق هذه الشخصيات بالأقوال التى يعتبرها معبرًا عن آرائه)

وعلى هذا النحو، طرح النقاش الطويل قضية من قضايا النقد الفكرى العربى قاطبة، وهى قضية (الحياد الروائى)، التى راحت تعبر عن نفسها طيلة أسابيع على هذا النحو :

- هل الروائى فى العمل الأدبى هو المسئول، الأول عن أفكاره؟

- وهل العلاقة بين المؤلف وشخصياته تبيح لإحدى هذه الشخصيات أن تخرج عن الإطار العام للعمل الفنى الذى حدده الروائى بحيث تكسر (بوليفونية) - تعدد أصوات - هذا العمل؟

- وبناء على ذلك : ما معنى الحياد الروائى؟

هل هو أن يكون الروائى مع (كل) شخصياته أم مع بعضها حين يعبر أى منها عن توجه بعينه؟

- وهل ثمة علاقة بين الحياد الروائى والسيرة الذاتية للراوى فى إطار التعبير الذاتى؟

والواقع، فإن تبسيطاً للقضية أن نتحدث عن جانب دون جانب آخر فى هذا الأمر، ذلك، لأن الحياد الروائى للكاتب يظل دائما هو البنية الظاهرة فى جبل الثلج العائم فى أى عمل، أما الجزء الأكبر، المختفى تحت السطح، وهو ما يطلق عليه البنية العميقة Structure Pwfound فى تفسير هذا الحياد الروائى فنيا، فإنه يكون كافيا للتعبير عن هذه القضية والتعرف على ملابساتها.

وإذن، يكون علينا هنا أن نقترب من مستويين للفهم:

- البنية الخارجية.

- البنية الداخلية.

ففى البنية السطحية تتحدد الأصوات وتتناثر

وفى البنية العميقة تتعدد الأصوات لتتمدد، فى نهاية الأمر، عند ضوء واحد، هو، صوت الراوى «ووجهة نظره».

وإذا كان ذلك ينطبق على الأعمال السابقة لمحفوظ، فهو ينطبق، بالضرورة، على أحدث أعماله وأشهرها : رواية (قشتمر).

فلننتقل إلى بعض هذه الأعمال، السابقة، من حيث العلاقة بين الرواى والشخصيات قبل أن نصل إلى رواية (قشتمر) آخر هذه الأعمال، على اعتبار، أنها (نموذج) ملحوظ كثر اللجوء إليه من قبل من اتهم نجيب محفوظ فى الفترة الأخيرة لنرى من خلالها طبيعة هذه العلاقة بين الراوى والشخصيات..

أو لرصد طبيعة هذا الحياد الروائى..

٢ ـ الحياد : قبل قشتمر

تباينت درجات الحياد الروائى فى المرحلة الأولى من حياته ففى روايات : عبث الأقدار/ رادوبيس/ كفاح طيبة (١٩٣٩/ ١٩٤٤) كان صوت الراوى يعلو، يصنع الأحداث، ويعلق عليها بشكل مباشر مما لا يدع مجالا لشك بتأكيد الحيادية.

وهو ما نلحظه ـ بشكل ما ـ فى، الروايات الاجتماعية لهذه الفترة : القاهرة الجديدة/ خان الخليلى/ زقاق المدق/ السراب/ بداية ونهاية (١٩٤٦/ ١٩٤٩).

غير أنه يلاحظ، فى المرحلة التالية، مرحلة الثلاثية (١٩٤٩/ ١٩٥٢) براعة أكثر فى الاحتفاظ بالحياد الروائى، إذ خفض صوت الروائى قليلا، وراح يستبدل بالصوت العالى روح النص الذى يشع فى كل مشهد من المشاهد، وقد أضاف إلى ذلك فى الجزء الثالث من الثلاثية ـ قصر الشوق خاصة ـ البراعة فى رسم الشخصيات وتوظيفها فى إطار فنى واحد، وأضاف إلى ذلك كله تقمصه لشخصية كمال حتى ليمكن القول إن كمال جاوز النمط المعروف فى النقد المعاصر (حامل الأفكار) إلى نمط أكثر قربا من السيرة الذاتية وهو، نمط (صاحب الأفكار).

فى المرحلة الأخرى بدا نابعا من هذا الواقع مؤثرا فيه صانعا (أنظومة) فنية متطورة.

وهذا يفسر كيف أن الراوى فى المرحلة الأولى وقع فى عدة أخطاء تلاشاها فى الأعمال التالية، وعلى سبيل المثال، فهو فى (عبث الأقدار) يسقط فى كثرة التفاصيل دون أن يلقى ذلك فى مصب الرؤية الفنية، وهو ما يحدث بشكل ما بعد (عبث الأقدار) فى كل من (رادوبيس) و (كفاح طيبة)، فنحن أمام بطء فى الحركة لايبرره حرص على الحيدة الروائية، ونحن أمام خطأ التطرف فى تقديم الشخصيات المتنافرة التى تبتعد عن الانسجام مع روح العمل، ذلك أن الشخصيات المصرية شخصيات طيبة شجاعة بينما الشخصيات المعادية شريرة، متهاوية، وهو ما انعكس بشكل كبير على الأسلوب سواء البلاغة الشكلية أو الألفاظ الثقيلة غير الموحية.

أما فى مرحلة (الثلاثية) فقد استخدم ما من شأنه الحفاظ على الحياد العلمى بشكل أكثر تطورا من أجل تأكيد ما يردده.

لقد كان نتاج خبرة الراوى التى زادت آتية من أنه استخدم أساليب فنية متعددة استخداما ذكيا لإبراز عناصر وأبعاد الصراع بين القديم والجديد، ومن أهم هذه الأساليب : الحوار والمونولوج والسرد والتقرير.

لقد استخدم تقنية بارعة لإحداث تفاعل، طبيعى، منطقى، بين الشخصيات والأحداث، ولم يغفل عوامل أخرى كثيرة مثل تداخل الأزمنة وتداعى الذاكرة وتطور الواقع الاجتماعى والسياسى مع السعى للتأثير فى الشخصيات من بداية الثلاثية حتى نهايتها.

ويلاحظ أنه مع خفوت صوته المباشر راح يعبر عن هذا الصوت داخل العمل بتلمس «وجهات نظر شخصيات بعينها ترى الأحداث والشخصيات الأخرى وحركة الزمن» وبالشكل الذى يحرص على تأكيده.

ومن المسلم به أن براعته تبدت فى أن تلك الشخصيات كانت تمضى فى «تعدد» منسجم انسجاما خالصا، ونفس هذه البراعة هى التى أدت إلى «امتناع الراوى عن إصدار الأحكام العامة المنفصلة عن منظور الشخصيات والأيديولوجية، تلك الأحكام التى تشبه الحكم وجوامع الكلم، ويمكنها أن تقف

مستقلة عن النص - إذا انسلخت عنه - وتختلف الثلاثية فى ذلك عن تقاليد الرواية الواقعية» «سيزا قاسم، بناء الرواية، هيئة الكتاب ١٩٨٤ ص ١٣٦».

وهو ما يدفعنا للتوقف من آن لآخر عند شخصية (كمال) قبل أن نشير إلى بقية الشخصيات.

إن اهتمام نجيب محفوظ بكمال - من بين الشخصيات الرئيسية فى العمل - يبدو مركزا، وقد تكون بعض الشخصيات الأخرى (الرئيسية أو الفرعية) مكملة للخط الرئيسى لشخصية كمال، وهو ما يبدو فى علاقات كمال مع أبيه، مما يحدد مناطق الظل التى تأثر فيها بوالده، وعلاقاته بأخواته البنات مما يؤكد سذاجته وطيبته، وحتى علاقاته بأخيه فهمى مما يؤكد موقفه الذى ينم عن طفولة غير عابرة.

وهذا كله يسهم فى تشكيل الشخصية ويعمق دلالاتها.

ويضاف إلى ذلك كله - للتدليل على الحياد الروائى فى الثلاثية - أن صاحبها لم يتحيز لمنظومة قيم أى من الشخصيات سواء الإيجابية منها أو السلبية - فى بناء عالم موحد الروح أو عالم متطور فى اتجاه حتمى يمكن للقارئ أن يتنبأ فيه بمصير الشخصيات نتيجة تصرفاتها أو تكوينها فى ظل قيمتها الخاصة، فهو لم يعاقب الشرير أو يجازى المخطىء، وما إلى ذلك.

وهذا يمكن أن يقال فى أكثر من مستوى للتحليل النفسى بحيث يمكن القول باطمئنان إن محفوظ وفق إلى درجة كبيرة فى توظيف الحياد الروائى واستخدامه استخداما بارعا.

وهو ما يفيد فى النهاية من توظيف (الراوى) - العارف بكل شىء - توظيفا فنيا.

ومن هنا، يمكن القول إن المرحلة التى تنتهى بانتهاء الثلاثية (عام ١٩٥٢) - وهو تاريخ كتابة «السكرية» - يكون محفوظ فيها قد التزم الخط الكلاسيكى فاستعاد به كل منجزات الرواية الغربية بما فيها من توظيف (الراوى) توظيفا جيدا، وهو ما سيبدو أكثر وضوحا فى أعماله التالية.

إننا فى رواية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ أمام تطور مرحلة جديدة، راح خلالها يحطم كل الأساليب الكلاسيكية فى مقابل أساليب أخرى، مغايرة، بما فيها من حرص واضح على خاصية (الحياد الروائى)، وهى خاصية استخدمها محفوظ استخداما لا يجب إغفاله.

لقد تحدد (الحياد الروائى) هنا ببواعث كثيرة وطورته أحداث كثيرة أخرى.

لم يكن العصر فقط هو المسئول عن ذلك الحياد وتعميق رموزه فى إطار فنى، وإنما كان الدافع الذاتى عند محفوظ هذه المرة، هو الذى دفع به، أكثر، إلى آفاق أخرى.

الراوى فى (أولاد حارتنا) يظهر جليا منذ البداية.

إن نجيب محفوظ (= الراوى) يقول بصراحة فى افتتاحية الرواية :

(ـ هذه حكاية حارتنا)

ويمضى فى توظيف هذا الحياد، المراوغ، حين يقول بعد قليل :

(ـ إن أحد الشخصيات قال لى : إنك من القلة التى تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا)

والراوى لا يكتب بضمير (المتكلم = الأنا) فى صراحة، وإن كان لا ينكر ذلك، وإنما يتناثر ضمير الراوى ـ المعترف / العارف ـ فى ثنايا الرواية كلها بشكل غير مباشر.

ورغم هذا، فإن الراوى يظل مسيطرًا، لا ينى، طيلة النص.

وننتقل من (أولاد حارتنا) إلى روايات الستينات والسبعينات لنرى أن الراوى بدا أكثر وضوحا مما قبل.

وهو فى هذا كله لا ينكر ذلك، وإذا فعله، فمن باب الحفاظ على هذا (الحياد الروائى) الذى لا يكون حيادا قط، وإنما هو إصرار على عدم الحياد فى كل المواقف.

وهذا يصل بنا إلى عدة قناعات أخرى قبل أن نصل إلى روايته الأخيرة (قشتمر).

إن نجيب محفوظ فى المرحلة التى تسبق هذه الرواية يزيد من استخدام ضمير المتكلم بشكل مباشر، وهو استخدام يعنى على المستوى الذاتى ضمير (أنا)، بينما يتجرد من الذاتية ليقترب أكثر من المستوى العام (نحن)، وإن كان لا يوجد فارق يذكر بين الخاص والعام.

وقبل أن نترك (أولاد حارتنا) لابد أن نضرب مثلا سريعا لندلل به على تداخل الضمائر بشكل موح، وغير عابر؛ إنه حين يقول فى (الافتتاحية) خلال السرد (أنا) (٥) لا يلبث أن يعود فى اللوحة الأولى مباشرة ليقول (كان مكان حارتنا خلاء) (١١)، ومن ثم، يتحول الضمير العام إلى الضمير الخاص، وبالعكس، وفى الحالين، فإن الصيغة الأساسية هنا لا تخرج عن ضمير الراوى ولا تبتعد عنه قط.

وهو ما نجده بشكل ملحوظ مع تغيير مواقع الراوى بين الضمير المباشر والضمير غير المباشر وتعدد الدلالات.

وهذا يبدو أكثر وضوحا - فى روايات الستينات خاصة حين نجد تطابقا مذهلا بين شخصية نجيب محفوظ وشخصية وجدى عامر فى (ميرامار)، فيؤكد من خلالها (وجهة النظر) التى يريدها، وهو ما تجده بشكل متغاير لكنه، أكيد، فى شخصية سعيد مهران فى (اللص والكلاب)، وهو ما يبدو فى استخدام الضميرين (أنا/ أنت) لدى شخصية واحدة.

إن الراوى فى النص الأول - ميرامار - يستخدم أسلوب «الوعى المنتقى» إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير، وذلك فى رصد حركة الشخصيات الأربع، غير أننا لن نخطئ قط فى تصور فكر (الراوى)، وهو نفس الفكر الممتد عمقًا بعيدًا ممثلاً فى شخصية عامر وجدى، فإذا بنا مرة أمام رؤية الراوى ومرة أخرى أمام رؤية (الشخصية الأولى)، ثانيا، وإذا بنا فى مرة ثالثة أمام رؤية الاثنين - الراوى

والشخصية ـ حين يمتزجان ليصنعا معًا هذا (الحياد) الذى يشير إلى توجه محدد.

أما فى النص الثانى ـ اللص والكلاب ـ فنحن أمام استخدام الراوى وسعيد مهران كذلك ـ كسابقيه ـ ينقلان لنا هذا (الخطاب) الروائى المحدد، وهو ما يؤكده استخدام الراوى لأكثر من صيغة ينشأ عنها ذلك التداخل بين الضمائر (أنا/ أنت/ نحن) عندما نستخدم كل تلك الصيغ لتأكيد ذلك الحياد الروائى المزعوم.

وهذا يعنى بدهية معروفة فى الرواية المحفوظية خاصة، فضمائر المفرد عنده تعنى ضمائر الجمع ولكن بدلالة خاصة، بل إن ضمائر الجمع ـ فى الأصل ـ تعود إلى ضمائر المفرد، «فنحن» كانت من قبل «أنا»، و «نحن» تعود إلى ضمائر المفرد حين نعود بها إلى ما يقبع فى اللاوعى «أنا» و «أنتم» .. إلى غير ذلك مما لا يمنحه تبسيط القراءة.

ورغم أنه يصعب هنا ايراد الضمائر ودلالاتها فى أعمال نجيب محفوظ، فإنه يمكن التوقف، بشكل أكثر تجريدا، عند عمل واحد، وهو رواية (قشتمر)، فهى الرواية الأكثر تركيزًا لدى نجيب محفوظ، وهى الرواية التى يستعيد خلالها بهجة أكثر من نصف قرن من الفن الرفيع، وهى، قبل هذا وذاك، أحدث أعماله.

٣ـ الحياد : قشتمر

السيرة الذاتية هى عنصر مهم فى العمل، إن لم تكن العنصر الأول فيه.

وهو عنصر يستخدم، ضمن ما يستخدم، (الحيلة الروائية)، كنوع من الحذر وعدم السفور فى الرأى المباشر، بهدف استشفاف الأحداث والمواقف.

وهذا العنصر، وإن بدا ذاتيا محضا، فهو يجاوز هذا الإطار إلى إطار عام، أى أن السيرة الروائية هنا ليست سيرة نجيب محفوظ (الراوى) وحده، وإنما هى سيرة ذاتية لمصر كلها.

السيرة: العام والخاص

وهذه السيرة وإن بدت ذاتية مكرسة للفردية، أو التفرد، فإننا نجد لها مثيلا فى عديد من هذه الروايات التى يغلب عليها الصيغة الذاتية، ويسيطر على أصحابها تقنية الروائى العارف بكل شىء/ المعترف.

من هذه الروايات ما يعود إلى العصور القديمة والعصور الوسطى خاصة ومنها ما يعود إلى العصر الحديث.

(لنذكر سرفنتيس : دون كيشوت.. ثم يتحدد هذا الشكل أكثر فى القرن التاسع عشر فى ليوتولستوى : الحرب والسلام وجورج إليوت فى : ميدل مارش، وستندال : الأحمر والأسود، وثاكرى : سوق القرود، وستندبرج : الطريق إلى دمشق، ولعل أقرب رواية ذاتية هنا تظل رواية ديكنز : Bleak House).

وسوف نعثر على ملامح هذه السيرة لنجيب محفوظ فى رواية «قشتمر» وفى عديد من الملاحظات الخاصة بالبناء الفنى.

والرواية، باختصار، وهى أحدث روايات نجيب محفوظ.. تقع أحداثها منذ بدايات هذا القرن خلال عدة شخصيات يقدمها الراوى، فيتحدد أمامنا خمس شخصيات، الراوى وأصحابه الأربعة : إسماعيل قدرى سليمان، صادق صفوان، حمادة يسرى الحلوانى، طاهر عبيد الأرملاوى.

وهذه الشخصيات - الخمس - تتفاوت فى الطبقات الاجتماعية التى ينتمون إليها، وأحلامهم - بالتبعية - لكنهم يتفقون، فيما بينهم فى مقهى (قشتمر)..

إنه المكان الوحيد الذى يجمعهم.

ويجب الإسراع بالقول إنه لا يجب أن نعتقد أن الصوت الخامس هنا (= الراوى)، هو، صوت عارض، فمن السهل أن نعرف أنه، هو، صاحب السيرة الذاتية، ويمكن أن يضاف إلى السيرة - فى تعميقها - شخصية (إسماعيل) أقرب الشخصيات إلى قلب الراوى وآثرهم إليه (لقاء مع نجيب محفوظ فى ١٩٨٦/١/١١).

يضـاف إلى ذلك أن تأثيـر الماضى هنا ينبىء عن التكريس لسيـرة ذاتيـة، أمـا دلالة وجود الحـاضر وثقله فهو ينبىء عن وعى بهذا الماضى/ السيرة وتعميق لها فى مفهوم الحاضر خلال السرد والحوار والاسقاط الرمزى من آن لآخر..

فـإذا كان الماضى يهب (السيـرة) الخام، فإن المضـارع هو الذى يقـوم بعمليـة التحليل الكيميائى، ومنح الرمـوز والمعادلات، واعادة تركيب هذه الشرائح فى ضوء جديد.

(ـ بدأ التـعارف فـى عـام ١٩١٥ فى فنـاء مـدرسـة البـرامـونى الأوليـة دخلوهـا فـى الخـامسـة وغـادروهـا فـى التـاسـعة ولدوا عام ١٩١٠..).

كمـا أنه يسـتخـدم ـ كمـا نرى ـ أسلوب الماضى، كذلك، فإنه يوغل فى الزمن البعيـد فى استخدام الماضى، وسـرعـان مـا يغـرس فى لحم الماضى من آن لآخـر أسنان الحاضر :

(قـبل أن نهـتـدى إلى قـشـتـمـر جـمـعـتنا الشـوارع ومـيـدان المستشفى .. (و) .. تطل عليه.. (و) .. ويمدنا بما..)

ومنذ البداية يشير الكاتب إلى أن هذه الرواية عبـارة عن خمسـة ـ أربعة وراوٍ ـ ويضيف :

(الخـمـسـة واحـد والواحـد خـمسـة، منذ الطفـولة الخـضـراء وحتى الشيخوخة المتهاوية، حتى الموت..)

ولا يلبث أن يتحدث عن نفسه فيقول:

(لكنه ـ أى الراوى ـ خارج الموضوع..)

وبعد فـقـرتين أخـريين يكون المضـارع قد أوغل أكـثـر فى لحم المـاضى، وغـاب فيه، لم يلبث أن حوله وتحول معه ـ بفعل السـرد المستمر ـ إلى مضارع.

ويمضى ضمير المتكلم المفرد ليتحول إلى ضمير المتكلم الجمع (هو/ أنا، هم/ نحن) فيتحـدث كثيرا بصيغة الخمسـة، ولا يخلو التقـاطع فى استخدام الضمـائر

وتداخلها من إيحاء بالسيرة وتركيز عليها، وحين تضع شخصية إسماعيل فى الاعتبار، حين تضاف إلى الراوى، نتأكد أن نجيب محفوظ هو الراوى والرواية، هو المتكلم والمتكلم عنه، هو الراوى وإسماعيل فى آن واحد.

وإلى جانب هذا كله، فإن أحداث الرواية تكتب بسرد زمنى، أو كأنها تكتب من قبل مؤرخ منذ عرف الشخصيات الأخرى فى عام ١٩١٠ تحديدا، ومرورا بالتواجد فى مدرسة البرامونى الابتدائية «درس بها بالفعل» والالتحاق بمدرسة فؤاد الأول الثانوية بين عامى ١٩٢٢ ـ ١٩٢٨، والتعرف على إنجازات عام ١٩٣٦ بعد التخرج واتخاذ موقف منها، ومرورا بنجاحات هتلر المتوالية وهزيمته وصعود الحلفاء على الكرة الأرضية على شكل مستعمرات من جديد وصعود الولايات المتحدة لتلعب دورها الذى ينتظرها بعد انسحاب الأسد البريطانى من حلبة الوجود ومرورا بانتخابات ١٩٥٠ فى مصر وقيام ثورة ٢٣ يوليو وهزيمة ٥ يونيو ٦٧ ورحيل عبدالناصر ١٩٧٠ ووصول عصر التطبيع والانفتاح وصندوق النقد الدولى والغزو الإسرائيلى للبنان ١٩٨٢ واستفحال خطر شركات توظيف الأموال.. وحتى يصل الراوى إلى عبارة يؤرخ بها ليس لتاريخه وحسب وإنما لتاريخ الوطن كله، يصيح :

(ـ عايشنا الوطن مع ثورتين، وصادفنا من الآمال والاحباطات مالا يعد ولا يحصى، وها نحن نشهد الوطن مطحونا فى مأزق لم يجر لأحد فى خاطر..)

معنى هذا كله، أن الروائى لا يكتب رواية تاريخية، وإن بدا أنه لا يجهل التاريخ والأحداث الكبرى فيه، فهو ليس تاريخا تقليديا، فالمؤرخون مكانهم ليس هنا، غير أنه إذا توافر الحس الاجتماعى والتاريخى للروائى فإنه يستطيع أن يفوق المؤرخ المتخصص.

إن الروائى يكتب السيرة الذاتية/ لفرد، والسيرة العامة/ لأمة..

إنه يحاول أن يعيد تركيب آليات التاريخ ويصل إلى (ميكانيزم) الحركة العامة فيه.

على أنه، إلى جانب عنصر الذات والتاريخ، ثمة عنصر آخر يلقى فى مصب (السيرة) ولا يرتد عنها قط، ونقصد بها أن التاريخ - فى قشتمر بوجه خاص - ليس هو التاريخ المعروف فى الحوليات أو المدونات التاريخية، وإنما هو شىء آخر، وذلك التاريخ المستدعى، وبشكل أدق، التاريخ المتذكَّر.

إنه نوع من الكتابة التاريخية لدى الروائى يمكن أن نسميه - كما قال جورج واتسون «تجربة فى الحنين إلى الماضى» أو حالة Nostalgia* وهو يطوى خلال ذلك حالة الاسترجاع المعروفة ليعود إلى الحاضر من آن لآخر، أو يعود إلى الماضى من آن لآخر، حتى إذا ما وصل إلى الحلقة الثامنة (هلموا نمضى معا فى الحلقة الثامنة) فإننا نلاحظ تداخل الزمنين من جديد.

إنه التداخل الذى يفرض على الحاضر وطأة التذكر، ويفرض على الماضى وطأة الارتداد إلى المضارع المعاش.

قشتمر ومعنى الحياد

وعلى هذا النحو، يكون الحياد الروائى قد وصل إلى أقصاه، حين يلتزم صاحبه - ظاهريا - به، وفى الوقت نفسه يكون قد فهم قوانينه التى تهبه روح العود إلى الذات ومحاولة اكتشافها..

ونعتقد أن الهدف الروائى عند محفوظ كان دائما محاولة الكشف عن الذات والتعرف على مجاهلها البعيدة؛ وهذا هو معنى الحياد الروائى كما سنرى ...

الراوى / أولاً

يبدأ الراوى، فى الفقرة الثانية من العمل، ليحدد لنا وجود الراوى بشكل طاغ منذ البداية، وإن كان - رغبة فى الاحتفاظ بالحياد الروائى - يسعى ليبدو كأنه خارج هذا العالم، تقول هذه الفقرة :

(*) الحنين إلى الوطن.

(بدأ التعارف عام ١٩١٥ فى فناء مدرسة البرامونى الأولية دخلوها فى الخامسة وغادروها فى التاسعة ولدوا عام ١٩١٠ فى أشهر مختلفة، لم يبارحوا حيهم حتى اليوم، وسيدفنون فى قرافة باب النصر، تضخمت جماعتهم بمن انضم إليهم من الجيران، جاوزوا العشرين عدا، ولكن ذهب من ذهب بالانتقال من الحى أو بالموت، وبقى خمسة لا يفترقون ولاتهن أواصرهم، هؤلاء الأربعة والراوى التحموا بتجانس روحى صمد للأحداث والزمن، حتى التفاوت الطبقى لم ينل منه إنها الصداقة فى كمالها، الخمسة واحد والواحد خمسة، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المتهاوية، حتى الموت اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية، الراوى أيضا من الغربية ولكنه خارج الموضوع، وتتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية حيّنا وقشتمر مقهانا، وفى أركانه تسجلت أصواتنا مخلدة البسمات والدموع وخفقات لا حصر لها من قلب مصر).

ولن نكون فى حاجة ماسة لنعرف أن مراجعة هذه الفقرة تمنحنا قناعة مؤداها أنها حياة نجيب محفوظ أو بشكل أدق السيرة الذاتية التى وضعها، ولنراجع، معا، بعض مفردات حياة الراوى (= نجيب محفوظ) مقارنة بهذه الفقرات..

أولاً : إنه يقول إنهم ولدوا عام ١٩١٠ بينما نجيب محفوظ من مواليد عام ١٩١١، والفارق فى هذا العام هو نوع من الحيلة الروائية الماكرة هنا.

ثانياً : يتحدث عن الفترة الأولى من صباه على أنه قضاها بباب النصر، بينما قضى حياته الأولى - بالفعل - فى حى الجمالية قرب باب النصر وسيدنا الحسين وغير ذلك من أحياء القاهرة القديمة.

ثالثًا : يذكر الراوى الأحداث، وحين يأتى ذكره، فإنه، رغبة فى تأكيد هذا الحياد الروائى الماكر، يضيف «ولكنه - أى الراوى - خارج الموضوع».

رابعًا : يقول الراوى على شخصياته (اثنان منهم من العباسية الشرقية واثنان من الغربية)، ونعرف أن نجيب محفوظ انتقل مع والده فى السادسة إلى العباسية على أطراف الصحراء حيث قامت مدينة حديثة.

خامسًا : يقول (تتغير المصائر وتتفاوت الحظوظ ولكن تظل العباسية .. وقشتمر مقهانا)..

وأعرف (أكده لى نجيب محفوظ) أن مقهى قشتمر هو مقهى حقيقى بالفعل كان يقع فى العباسية، وهو يضيف فى نهاية النص أنه لما بلغوا سن الخمسين (شهدتنا قشتمر ونحن نودع الشباب).

سادسًا : نحن فى هذه الفقرة نحس إحساسا قاطعا أنه يحكى سيرته الذاتية، وأيضا، سيرة مصر كما أسلفنا فى هذه الفترة التى تمتد منذ بدايات هذا القرن - ١٩١٠ - حتى نهاية الثمانينات.

ولأن حياة الراوى تتشابه، بل قل تتطابق مع حياة نجيب محفوظ، فسوف نشير إلى بعض إشارات هذه السيرة خارج هذه الفقرة، مثل أن يقول عن أحد المؤثرات الهامة فى حياته، ونقصد بها السينما:

(- السينما احتلت موقعا هاما من حوارنا، ولعبت بخيالنا أيما لعب، وأصبحت قرية رعاة البقر وطننا الثانى يخفق القلب لمرآها ويثور الحنين) رقم (١٣).

(بتأثير السينما شغلنا أنفسنا بتقوية أجسامنا وممارسة الألعاب الرياضية ومثلنا الأعلى فى ذلك بطل الفيلم «الشجيع» مثل مكس ووليم هارت..) رقم (١٦).

وتتوالى طيلة النص صور أخرى كثيرة لأشياء عرفها الراوى / محفوظ، وعاش فيها داخل النص وخارجه، شهدت صباه وفتوته ثم شبابه وشيخوخته.. إلى غير ذلك، ومما يشير به إلى أحد التغييرات الكثيرة التى كانت تحدث حوله يقول :

(ـ وأخذت السرايات فى الاختفاء وحلت مكانها العمائر والسكان الجدد فتساوت العباسية شرقها وغربها لأول مرة).

وحين يصل إلى حلقة السبعين يكون محفوظ قد وصل إلى سبعينات عصر السادات فى مصر، فيشهد جملة من التحولات يدونها جميعا، وهى كثيرة ـ فى مجموعاته الروائية القصصية من أمثال (ملحمة الحرافيش، الحياة فوق هضبة الهرم، الشيطان يعظ، يوم قتل الزعيم، حديث الصباح والمساء، صباح الورد).

ونمضى مع الراوى إلى عقد آخر «هلموا نمض معا فى الحلقة الثامنة» رقم (١٤١) لتسمع عبارات تتحول جميعها إلى «شبكات» تحتوى كل أفكاره وبناءاته اللغوية فى هذه الحقبة من الثمانينات.

إن الراوى الذى لا يحمل اسما فى (قشتمر)، العارف بكل شىء، الشاهد على كل شىء، والذى لا يحمل صفات محددة داخل النص، يقترب فى كثير من شخصية حليم فى رواية سابقة مباشرة (صباح الورد)، بل يكاد يكون نسخة متشابهة (إن لم تكن فوتوغرافية) من الراوى فى رواية (يوم قتل الزعيم)، ذلك لأن محتشمى زايد ـ وهو بطل الرواية الأخيرة وراويها ـ يتلاشى فى نهاية العمل مع ملابسات الشيخوخة، ويتحول إلى شخص آخر صهرته الأيام وحنت ظهره، يقول:

(ـ ورغم الشيخوخة والروماتيزم والذبحة والبروستاتا والتصوف ذهبنا متوكئين على البعض إلى مركز الاستفتاء بالمدرسة القديمة بين الجناين لننتخب الرئيس الجديد)

وكما يتحدث محتشمى زايد ممرورا بيأس يوم شهد ما يحدث فى السبعينات المؤلمة التى امتدت إلى التسعينات بظلها الثقيل، يقول فى صوت لا يختلف كثيرا عن صوت الراوى فى روايتنا الآن.

يقول محتشمى زايد :

(- آن لى أن أنضم إلى فريق المسبحين المتطلعين إلى الابدية فى رحاب ذى الجلال)

(يوم قتل الزعيم - ص ٨١، ٢٨٧).

كما يتحدث محتشمى زايد منضما إلى فريق المسبحين كذلك فإن الراوى هنا يسمع صوت القرآن الكريم فى لحظة تشبه لحظة محتشمى تلك بالتصوف والتشوف إلى عالم آخر آت، هو، بالتأكيد خير من هذا العالم الذى نعيش فيه جميعا، إن آخر ما سمعه راوى (قشتمر) وانعكس فى وجدانه سور من آى الذكر الحكيم :

(والضحى والليل إذا سجى ما ودعك ربك وما قلى وللآخرة خير لك من الأولى) رقم (١٤٧).

ولأن الراوى هنا غير مسمى، فإنه دون شك نجيب محفوظ، سواء فى العصر الليبرالى، أو العصور التالية، حيث شهد انتصارات ثورة يوليو وهزائمها وانكسارها فى الستينات وانتصارها فى حرب رمضان فى بداية السبعينات وشاهد بعد ذلك كل سلبيات هذا العقد الأخير:

(١) - ولم يشغله شيء عن إحساسه الوطنى وحماسه الفائق للوفد الذى بلغ درجة من الحرارة لا تكون إلا للعقيدة الدينية(٢٧).

(٢) - لم يغب عن عقله الموضوعى ما أنجزته الثورة للوطن والشعب حتى يخيل إليه أحيانا أنه مواطن فى دولة عظمى أما قلبه فلم ينفتح للثورة (١٢٩).

(٣) - عصر الزعيم الثانى، السادات، عامر بالمفاجآت، فهو عصر المنابر والنصر والسلام والانفتاح وعصر أكبر درجات سجلها الفساد فى تماديه واستفحاله (١٢٣).

وعلى هذا النحو، فإن الراوى، شاهد العيان، يظل موجودا بقوة دائما، سواء فى التعليقات والأحكام التى يطلقها من آن لآخر، أو فى تطريز الواقع بتفصيلات الحكى المؤثر على مدى أكثر من نصف قرن من الزمان.

لقد اختلط الراوى/ نجيب محفوظ بشخصياته فى (قشتمر) بهدف واحد، هو، توزيع حياده الخاص على الفضاء الروائى.

بيد أن هذا الراوى الذى فرض نفسه بقوة، يمكن أن نعثر عليه بشكل لا يقل عن هذا لدى شخصياته، أو لدى بعض شخصياته الأربع، فالى جانب ما يتضمن وجوده من اعتراف مؤثر، سعى إلى اضافة شخصية مثل شخصية (إسماعيل) ليضيف إلى (وجهة النظر) ما يمكن به أن يؤكد (الخطاب) الخاص به.

ومن المؤكد أن الراوى تعاطف مع إسماعيل إلى درجة أن ذلك الأخير يمكن أن يمثل الوجه الآخر للروائى، وهو كذلك بالقطع، أو فلنقل وجه الراوى، إذ لم يجد غضاضة فى تأكيد ما يبرر به هذا الصوت.

وعلى هذا النحو، فإنه من حاصل فكر الراوى - المؤثر - وإسماعيل - الظاهر - يمكن أن نرى الحياد الروائى موزعا بشكل أوركسترالى بديع طيلة النص.

الشخصية / ثانيا

وشخصية إسماعيل ليست شخصية طارئة هنا..

كما أن مثل هذه الشخصية ليست طارئة فى أعماله السابقة..

من الملاحظ أن نجيب محفوظ كثيرا ما استخدم هذه الشخصية/ الذات فى الأعمال السابقة، ولعل شخصية كمال (فى الثلاثية) أهم الشخصيات التى تعاطف معها كثيرا فى السعى لتأكيد (الخطاب) الروائى، والسعى نحو الخلاص من القلق والحيرة التى صحبت هذه الشخصية، بل يمكن أن نعثر فى الثلاثية نفسها على بعض الشخصيات الأخرى التى تعاطف معها، مثل شخصية أحمد الشيوعى فى مواجهة الشقيق الآخر، عبدالمنعم المسلم.

فرغم أن كليهما مثقف، فإن الميل الروائى كان مؤكدا محسوسا لدى شخص أكثر من الآخر.

وسوف نعثر على شخصيات أخرى كثيرة تقترب أو تبتعد من الحياد الروائى الذى يسعى إليه الكاتب فى أعماله الكثيرة.

على أية حال، فمن المهم أن نتوقف الآن، أكثر، عند شخصية إسماعيل، ذلك الصوت الذى يعمق مفهوم الشخصية الرئيسية، والذى منح له محفوظ مساحة فنية شاسعة لم يمنحها لإحدى الشخصيات الأخرى الثلاث قط.

إننا حين نقترب من هذه الشخصية نكون قد اقتربنا أكثر من الراوى، وبعيدا عن تصور نجيب محفوظ (= الراوى) للدور الوظيفى لهذه الشخصية، فإن الملامح السيكولوجية وردود الفعل الارادى داخل النص تؤكد لنا أن إسماعيل هو الراوى، وإذا كان كمال يمثل فى (الثلاثية) أزمته الفكرية فى الطور الأول من عمره، فإن إسماعيل يمثل فى (قشتمر) أزمته الفكرية فى الطور الأخير منه.

إن هذا الماثل يبدو - على سبيل المثال - فى تفوقه الملحوظ على أقرانه ثم شكه الثابت فى كل شىء (١٤، ١٦، ٢٧)، غير أن تميزه السياسى الأول يبدو فى انحيازه صراحة لحزب الوفد، وهو موقف قديم، لم تغيره الظروف العاصفة، ويرتبط به - وينفصل عنه - فى الوقت نفسه موقفه الجديد من ثورة ٢٣ يوليو والأحداث التى تلت ذلك.

فلنقرأ هذه الفقرة من (قشتمر) عن إسماعيل لنرى أن الراوى هو الذى يحكى وهو الذى يسمح أو يدفع بشخصه إلى الأمام.

> (مما يحسب له أن أوار وطنيته لم يخب رغم إحباطه الشديد، وأنه كان أشد غضبا وسخطا على الملك فاروق فى خلافه مع الوفد ولم يغفر له إقالته الوقحة للنحاس باشا)(٧٣).

ولنقرأ فى موضع ثان :

(أما إسماعيل قدرى فلم يفتر حماسه ولا ساوره شك فى كل شئ إلا الوفد، يبدو أمام الأفكار كالفيلسوف، ولكنه أمام الوفد مؤمن بسيط من عامة الشعب المتحمس، وقال بثقة :

- لا تشكوا فى الوفد وشكوا ما شئتم فيما يقال!) (٨٤).

ولنقرأ مرة ثالثة ما يقوله الراوى عن إسماعيل:

(أما إسماعيل قدرى فقد أثبت كفاءة غير عادية فى مكتب المحاماة، وقدمه أستاذه إلى نخبة من رجال الوفد و..) (١٠٤).

ونكاد نوقن أنه لو رفعنا اسم إسماعيل قدرى من الحكى ووضعنا مكانه اسم نجيب محفوظ لما وجدنا هنالك فرقا قط بين الاثنين، فالراوى واسماعيل كان كلاهما ثائرا على النظام الملكى وخاصة ضد عنت هذا النظام فى علاقته مع مصطفى النحاس فى الفترة الأخيرة من العصر الملكى، وكلاهما لم يوجه أى سهم نقدى قط إلى الوفد رغم التردى الذى وجد نفسه فيه هذا الحزب فى آخر وزارة وفدية بين عامى ٥١/ ١٩٥٢، وكلاهما أثبت جدارة عالية الهمة فى الحياة العامة.

ونستطيع أن نضيف صورا أخرى للتماثل بين هذه الشخصية والراوى بعد ثورة ١٩٥٢ فلنعاود سماع ما يقوله الراوى فى المتن الروائى:

(ونحن على حال كئيبة من المرارة والسخرية والتقزز هلَّ علينا يوم ٢٣ يوليو كالسحر المبين، شملتنا صحوة طاغية وتتابعت الحوادث كالأحلام، فرحل الملك والاقطاع والألقاب، وبرز الفقراء والضائعون من القاع فتربعوا على العرش) (١٠٤، ١٠٥).

وامعانا فى الحياد الروائى، فنحن أمام رأى لإسماعيل أكثر تحديدا فيه من الراوى :

(وأما إسماعيل قدرى فقد رحب عقله بالأفعال ورفض قلبه أفعالها - أى الثورة - ولم يتنكر لوفديته قط، وساءه التفاف الشعب حول الحركة، واستعرت بين جوانحه معركة بين عقله وقلبه، وقال بصراحة:

- كان يجب أن يجعلوا الوفد قاعدة لهم) (١٠٥).

وعلى هذا النحو، وضح موقف الراوى داخل النص وخارجه من الثورة التى بدأت تحقق آمال الفقراء، ولكنها مالبثت أن تحولت مع بعض سلبياتها إلى «أقدام حركة غليظة عسكرية» تحاول أن تطوى أحلام المثقفين والمعارضين لها.

ونستطيع أن نضيف، لنتعرف فى حياة إسماعيل على تطور موقف نجيب محفوظ بعد ذلك من نظام ١٩٥٢ فى مصر.. وهو تطور عرف فى المقام الأول بالوعى النقدى خلال عقل (مدرك) وهذا الوعى، وإن بدا يطامن الثورة، غير أنه وقع تحت سنابك الحيرة فالتردد من موقف هذه الثورة، إنه يلخص موقفه فى هذه الفقرة :

(لم يغب عن عقله الواعى - أى إسماعيل - ما أنجزته الثورة للوطن والشعب حتى يخيل إليه أحيانا أنه مواطن فى دولة عظمى، أما قلبه فلم ينفتح للثورة أو رجالها..) (١٠٩).

وفى هذه الفترة التى أعقبت رحيل عبدالناصر يتحدد موقف إسماعيل أكثر تبعا لتطور هذا الموقف، يقول :

(لم ينسه عمله ولا نجاحه أحزانه السياسية ولا هزيمة وطنه.. (و) .. ولاحظنا أنه مال فى تلك الفترة إلى الحديث فى الروحانيات وعجائب الباراسيكلوجى .. (و) وجد إسماعيل فى أقوال المتصوفين سحرا جديدا، هام حوله وتمثل به، واتجه نحو قبلته كملاذ من لواعج قلبه) (١٣٩/١١٩).

وفى هذه الفترة من الثمانينات، حين شاع احساس عام بالذنب، ولون من ألوان المسئولية المهدرة، فإن إسماعيل رفض تماما اتهام شخص ما، أى شخص، حتى لو كان الزعيم، ومن ثم، فإنه رفض أن يدين شخصا بعينه، وفى هذا ما فيه من دلالة (١٤٢).

وهذا ردده إسماعيل كما ردده الراوى داخل النص وخارجه لسنوات طويلة..

وهذا يعكس توجه محفوظ، بوضوح، أن النقد الواعى هو ما يجب أن يبذل وسفينة الوطن تتأرجح فى المحيط الدولى..

وهذا النقد ليس هو العداء السياسى قط.

٤ ـ الوعى لا العداء

والآن، فمن المؤكد أن الرواية بالشكل الذى أراده محفوظ، حياد يبدو فى الظاهر متوزعا على شخصياته جميعها، بينما هو فى الباطن مراوغ، مؤدٍ فى التحليل الأخير، إلى وجهة نظر) واحدة تشيع فى العمل.

إن الرواية، كما تمضى أحداثها تأتى من المنبع، من الماضى، من الحكى الذى يعتمد استدعاء الذاكرة، وتداعى الأحداث التراثية، فى وقت يصحب الماضى الحاضر.

يضاف إلى الماضى (حالة) من الحياد الذى يعنى إعادة تحليل ما حدث فى (غربال) ما يحدث للوصول من الماضى والمضارع إلى ما يجب أن يكون.

أى إلى إعادة إنتاج الدلالة.

وهو ما يعنى إلقاء الضوء أكثر على الوعى النقدى فى حركته داخل العمل.

إن الراوى هنا سعى إلى تفسير رؤية صاحبه، فجهد أن يكون محايدا، حين يحرك الشخصيات، وحاول أن يجعلها تنطلق من هذا العالم وتلك البيئة التى تعيش فيها، ولا بأس من صنع حالة من الألفة بينه وبين إحدى الشخصيات حتى تنطق بلسانه، وتعبر عما تريده الرواية التى يسعى إليها، وهو خلال ذلك كله ـ

كمـا أسلفنا - لا يجهـر بالرأى المبـاشـر، وإنمـا يصنع من الظروف، ويحـرك من الشخصيات ما يجعلنا نقتنع بما يريد، ومن هنا، لا يستطيع - على سبيل المثال - أن يقنعنا بتبرير الموقف النقدى لإسماعيل من الثورة حتى ولو أراد بحيث نراه يأخذ موقفا مناوئا لها.

إن الموقف النقدى له لا يقترب قط من طور العداء السياسى للنظام، بقدر ما يقترب من إبداء النقد الصريح بحكم تواجده ضمن ظروف سياسية واجتماعية أقوى من كيانه كإنسان.

ومن المهم أن نشـيـر هنا إلى أن ذلك الموقف النقـدى فى رواية مـثل رواية (قشتمر) تطور كثيرا عما كان فى رواياته السابقة.

وتفسـيـر ذلك أنه فى حين تخلو الثلاثيـة من المقاطع المنفصلة على لسـان الراوى التى تمثل تطورا ايديولوجيا أكبر من الشخصيات، فإن ذلك يسود فى (قشتمر)، إذ نجد كثيرًا من المقاطع التى تمثل شرائح فنية دالة تصور الراوى مرة وإسماعيل مرة أخرى، والراوى وإسماعيل مرة ثالثة..

وليس معنى ذلك أن الفكرة الرئيسية تلح على لسان بقية الشخصيات - كما سنصل إليه بعد قليل - وإنما تصنع، جميعها، (بوليفونية) تشبه «وجهة النظر» وتسهم فى تكوينها مما يصنع الدلالة المنتجة فى عقل الراوى وضميره الفنى.

ومن هنا، فإننا نستطيع أن نوافق رأى باختين حين قال عن ديستوفسكى إنه «لم يكن يفكر بالأفكار، بل كان يفكر من خلال مـواقف الشخصيات ووعيـها وأحداثها».

وهذا يعنى فى نهاية الأمر أن محفوظا، فى منظومته الفنية (قشتمر) لم ينحز إلى فكر أى من الشـخـصـيـات بالعـمل، وإنما راح، خـلال حـالة من (الصـراع الداخلى)، بالمعنى الفنى، يحاول أن يسيطر على هذه الشخصيات خلال عالم موحد الروح، وعالم فنى متطور فى اتجاه يريده المؤلف ولا يفرض عليه قط.

ومما سبق، فقد فرض نجيب محفوظ، خلال هذا الصراع الداخلى (حالة) فنيـة انعكست - بالقطع - فى الخـارج، أى خـارج النفس إلى الإطار العـريض

للمجتمع، حيث تيارات كثيرة متضاربة، وحيث أفكار كثيرة تتصارع طبقا لقانون الحياة، فجهد أن يكون محايدا خلالها، وإن لم يستطع أن يخفى أن حياده الصارم إنما هو الوجه الآخر لحياده الذاتى الخالص، أى، الذى يتمخض عن (وجهة نظر) الروائى.

وسواء بدا تقديم (بوليفونية) يعبر فيها أحد الأصوات خارج التكوين الصوتى قليلا أو يرتد من آن لآخر، فإن ذلك لم يكن ليخرج، قط، عن القانون الذاتى الذى صنعه الروائى من داخله، ولم يحاول أن يخرج عليه قط،.

وهو ما نستطيع أن نقترب فيه أكثر عند هذه الأصوات لنرى أن محفوظ كان فى حياده الروائى مع كل الشخصيات، وفى نفس الوقت، مع الذات.

لقد كان محايدا خالصا، بالمعنى الذى لم يستطع فيه أن يكون محايدا تقليديا أو أنه كان محايدا مخلصا، بالمعنى الذى لم يكن فيه محايدا قط.

ففى الفن، كما فى الحياة، لا حياد مطلق.

والحياد يتخذ كذريعة أو كرمز للوصول إلى تأكيد (الخطاب) الذى يكمله دون شك، وعلى الطرف الآخر المتلقى، وهو خطاب محدد سلفا بنزوع نقدى خلاق، وليس بنزوع عدائى من الأحداث.

وهو يقتضى منا الاقتراب، أكثر، من الشخصيات الأخرى، لنرى مدى علاقاتها بصوتها الأول (= الراوى).

إننا أمام خمسة أصوات (بما فيها الراوى) نفسه.

ثلاث شخصيات منها نافرة، والشخصيتان الأخريان فى السياق الأساسى، الشخصيات الثلاث تعبر عن شتى التيارات القائمة حينئذ فى الفضاء المكانى، أما الشخصيتان الأخريان، فإحداهما، تجسد الراوى، والأخرى تجسد إسماعيل (الراوى أيضا)، وكلاهما - الراوى وإسماعيل - يحرصان على صنع هذا الحياد الروائى.

وسوف نرى أن كلا من الشخصيات الخمس تنتمى إلى مكانها من المنظور الروائى المحفوظى، وإلى الطبقة التى خرجت منها وتنتمى إليها.

إن التحليل الأخير يضع بين أيدينا - فضلا عن شخصيتى الراوى وإسماعيل - شخصيات صفوان وحمادة وطاهر، والشخصيات الأخيرة معادية لثورة ١٩٥٢، سواء منذ البداية - صفوان وحمادة - أو فى فترات تالية - طاهر -.

إن صفوان يحس بارتياح شديد لما أحاق بالثورة عقب هزيمة ٥ يونيو، وحمادة فى موقفه المتردد من الثورة ينم عن عداء مستمر لها.

أما طاهر، فهو الذى عاش فى تمرده الفكرى، ودفع ثمن ذلك غاليا مما انتهى به إلى العزل السياسى من منصب رئاسة تحرير مجلة (الفكر).

إن هؤلاء الثلاثة، كانوا معادين، بشكل أو بآخر، لإنجازات نظام يوليو، فاتخذوا موقف العداء السافر، فى وقت لم يكن فيه الاثنان الآخران - الراوى وإسماعيل - ليتخذا غير موقف الوعى النقدى.

أى الحركة الجدلية بين وعى نقدى وانحياز سياسى..

صفوة القول، إن ما كان ينطق به الشخصيات أو يتصرفون به كان محسوبا على الراوى.

وبشكل أدق، فإن كل شخصيات العمل الفنى كانت تنطق - كما أسلفنا - خلال بوليفونية - تعدد صوتى - منتظم، فيصنع كل منها مساحته الصوتية داخل الفضاء الفنى بقدر تكوينى محسوب، فى وقت لم يكن ليستطيع فيه أى صوت الخروج من الحركة العامة بنشاز قط.

وبهذا المعنى، فإن الحياد الروائى هنا كان واعيا بالجوانب الإنسانية والأحداث، وواعيا لحركة الأصوات وتوزيعها بحيث استطاع أن يصيغ كل المساحات الصوتية داخل العمل بالشكل الذى أراده هو.

أى أن الحياد الروائى كان يعنى حياد الراوى بالشكل الفنى الذى اختاره هو، لا الذى تختاره له الشخصيات أو (وجهة النظر) المضادة.

إشــارات

● يوجد تفصيل (لوجهة النظر) فى دراسة د. انجيل بطرس سمعان : دراسات فى الرواية العربية، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٧ ص ٩٠.

(وهذا التعبير : وجهة النظر Point Of View له دراسات كثيرة الآن فى الغرب لعل من أهمها كتاب فيليب ستيفاك : The Tnery Of The Novel (new york and London, nlainillon, 1907)

●● انظر تفاصيل هذه المعركة فى جريدة (الأهرام الاقتصادى)، إذ بدأت المعركة باتهم لنجيب محفوظ فى موقفه من جمال عبدالناصر (عدد ١٠٦٥، ١٢ يونيو ١٩٨٩) ولم يلبث أن دافع السيد ياسين عن نجيب محفوظ فى العدد التالى مباشرة، واستمرت الاتهامات حتى نشر مقالة كاتب هذه السطور بعنوان : الوعى النقدى لا العداء السياسى فى عدد يوم ١٩ يوليو ١٩٨٩.

والفقرة المدرجة هنا من مداخلة السيد ياسين.

الفصل الثانى

أولاد حارتنا.. المصادرة والدلالة

من الغريب أن رواية (أولاد حارتنا)، إحدى أهم الروايات التى حصل بها نجيب محفوظ على جائزة نوبل، لم تنشر فى كتاب فى مصر.

ورغم أن الرواية نشرت مسلسلة فى الأهرام (من ٢١ سبتمبر إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩)، فإن جهة دينية سعت إلى مصادرتها ونجحت فى ذلك.

لقد تضمن النص الرسمى لجائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٨٨ هذه الفقرة:

(وفقا لقرار الأكاديمية السويدية هذا العام منحت جائزة فى الأدب لأول مرة لمصرى هو نجيب محفوظ الذى ولد ويعيش فى القاهرة، وهو أيضا أول فائز بجائزة نوبل فى الأدب ولغته الأم هى العربية.

وإلى هذه الروايات تنتمى رواية (أولاد حارتنا)..

وموضوع الرواية غير العادية (أولاد حارتنا) ١٩٥٩ هو البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية. فآدم وحواء وموسى وعيسى ومحمد وغيرهم من الأنبياء والرسل بالإضافة إلى العالم المحدث يظهرون فى تخف طفيف).

ورغم أن جمال عبد الناصر لم يكن وراء فكرة المصادرة، فإن طبيعة العقلية المغلقة لدى بعض علماء الدين دفعت السلطة الرسمية إلى المصادرة.

فما هى قصة المصادرة؟

وماهى الدوافع الحقيقية وراء قرار جمال عبد الناصر.

(٢) الأزهر المسئول

من رصد البواعث وراء المصادرة، ومن تتبع أقوال نجيب محفوظ نفسه، نستطيع أن نخرج بصورة نجمع حواشيها وملامحها العامة، ونستطيع أن نكون هذه الصورة بوجه خاص من نجيب محفوظ نفسه، قال لى نجيب محفوظ.

ـ الرواية منعت فى مصر فقط، والسبب: اعتراض الأزهر عليها، ومع ذلك، فإننى لاأستطيع أن ألوم رجال الأزهر فى ذلك، فما حدث فى هذا الوقت أن افتعلت ضجة إبان النشر، وهذه الضجة التى افتعلها الأزهر كانت لسوء الفهم).

ـ أى سوء فهم؟.

ـ سوء الفهم نشأ من بعض رجال الذين واعتبروها ماسة بكرامة العديد من الأنبياء، لاحظ هنا أن الذى كان وراء سوء الفهم، ثم إن الذى دعا لمحاكمتى هم ممثلو الأزهر وليس السلطة الرسمية بأية حال.

لقد أسقط فى يدى، واحترت ماذا أفعل، وأستطيع القول إنه لولا شجاعة محمد حسنين هيكل أثناء نشرها مسلسلة بالأهرام لما كنت استطعت أن أنشرها للنهاية.

المهم، ماكادت الأهرام تنتهى من نشرها حتى جاء لى حسن صبرى الخولى مندوب جمال عبد الناصر، وقال لى برقة شديدة:

«إنه من الصعب السماح بنشر الرواية داخل مصر لأنها ستصنع ضجة كبيرة نحن فى غنى عنها.

فعدت أسأله: هل معنى هذا أن المصادرة ستكون لنشرها فى الداخل فقط، بمعنى أننى إذا استطعت نشرها خارج مصر يمكن وصولها إلى مصر؟

أجاب: إذا استطعت أن تنشرها فى الخارج فافعل، لكننى ـ أضاف مندوب جمال عبد الناصر ـ لا أرضى عن طبع رواية مصادرة فى مصر خارجها.

وكان الرجل مجاملا معى جدا، فوعدنى أن سيتم منع أية كتابة عنها فى الصحف المصرية سواء معها أو ضدها.

على أية حال، فإن فكرة النشر خارج مصر لم تكن لتغرينى قط، حتى جاء يوم، فإذا أنا أمام سهيل إدريس صاحب (دار الآداب) فى بيروت جاء ليقول لى: إنه طبعها بالفعل فى بيروت، كيف؟ تساءلت وأجاب: أخذتها من الأهرام، وأضاف إلى هذا: كما أننى حصلت على إذن من الحكومة، وقبل أن أفتح فمى أضاف:

ـ «لك أن تختار: إما أن تأخذ حقك عنها كاملا، وهو مبلغ كبير، وإلا، يبقى أن تفعل ماتراه».

واختار محفوظ الحل الأول.

وينتهى كلام نجيب محفوظ، ولاتنتهى الدهشة لمصادرة كتاب فى مصر، يطبع فى بيروت ويحصل على جائزة من استكهولم فى وقت لايعود الحظر فيه على هذا الكتاب إلا فى مصر من جديد.

على أية حال، فقد يكون من المفيد أن نشير إلى الدوافع التى كانت وراء نظام عبد الناصر ليوافق الأزهر على المصادرة قبل أن نعود إلى الرواية، ذلك لأن فهم هذه الدوافع يقربنا من فهم عديد من مضامين العمل الفنى ورد الفعل تجاهه.

(٣) عبد الناصر لماذا؟

الرواية ـ كما سنرى ـ اتخذت مصر (الحارة) التى أدارت فيها أحداثها، فمصر كانت هى (المكان) الذى قصده نجيب محفوظ ـ على مافى الرواية من مضامين إنسانية ـ لاسيما فى هذا الواقع الذى عاصر فيه الراوى ـ كما يقول ـ (الطور الأخير) منه.

معنى هذا أن الرواية قامت بنقد النظام، لكنه كان نقدا من داخل البناء لاخارجه، وتفسير هذا فى رأى نجيب محفوظ ـ ونحن نوافقه عليه ـ يعود إلى أنه كان هناك إيمان بالثقافة وبأن شيئًا من النقد يؤدى إلى حسن سمعة الدولة ولايسئ لنظام الحكم أو كان يرى أن من ينتقدون ليسوا ضد الثورة ولكن ضد سلبيات كان عبد الناصر نفسه ضدها، إنما الأدب قد تمتع بحرية كاملة أيام عبد الناصر.

ومع أن الرواية استهدفت بهذا الصدد التركيز على افتقاد قضية العدالة الاجتماعية خلال هذا الصراع العنيف بين الخير والشر، فإن الرفض جاء من خارج النظام الرسمى، جاء من الأزهر، حيث اعتقد أن الرواية بما فيها من رموز واسقاطات تصب على الجانب الدينى تهاجم الأنبياء وتسئ إلى الدين، فتحركت هذه الجهات لتثير ضجة عالية، وترتدى ثياب (الكهنوت) وتشكل عاملاً غاضبًا فى النظام، مما دفع النظام نفسه إلى تلاشى هذه الضجة.

والسؤال مازال قائما:

لماذا تحرك نظام عبد الناصر لمصادرتها؟

والواقع أن الرواية، مادامت تنشر فى إطار الفن الجميل، فإن هذا لم يكن ليثير النظام، أما أنها كانت تحتوى على بعض المفاهيم الفكرية التى تثير علماء الدين، فإن هذا يكون قد خرج على سياستها.

وهذا يرتبط كثيرا بالعلاقة القائمة دائما بين النظام الرسمى والمؤسسة الدينية.

وموقف النظام هنا هو موقف خاص تميز به منذ قامت ثورة ١٩٥٢، إذ كان هذا النظام لايتخذ موقفا معارضا أو مثيرًا قط للمساس بالفكر الإسلامى القائم، فمن المعروف أن ممثلى التيار الدينى كانوا يغضبون من النظام - أى نظام - إذا ماحاول أن يتحدى مبادئ الدين الإسلامى بشكل سافر، فمن المعروف أن رموز هذا التيار، لاسيما من ذوى الاتجاه الفكرى فيه كانوا يغضبون من النظام دائما إذا ماحاول أن يقترب من مبادىء الدين بشكل يهدد إطاره أو ينال من أصحابه، وجيمس بيل يقدم لنا شرحا وافيا لهذه النظرية فى كتابه المهم The Middle East Politics and Power, london 1974، خاصة أن النظام فى صراعه مع الإخوان المسلمين فى هذا الوقت حاول أن يستعين بالدين وعلمائه، ويكرس لهذا خلال وسائل الإعلام والإعلان.

أما وقد اعتقد بعض المثقفين الليبراليين - من أمثال نجيب محفوظ - أنه يستطيع أن يبشر بعديد من القيم تحت مظلة نظام غير عقيدى، وبرموز يبدو - فى الظاهر - أنها تتعارض مع الدين، فإنه كان لابد أن يصطدم بالسلطة الدينية الخفية فى الدولة، وهى سلطة كان يمثلها علماء الدين بما اكتسبوه من رصيد تاريخى كبير فى الاتجاه الدينى، ورصيد من الميل الجماهيرى فى دولة يفتقد عدد ليس بالقليل من سكانها الوعى والتنوير، وفى وقت تكثر فيه الأمية، ويسعى جهاز الدولة إلى اكسابها ايديولوجيته المتاحة.

وعلى هذا النحو، كان لابد لنجيب محفوظ أن يصطدم بالتيار الدينى السائد، وأن يجد نفسه فى مأزق المفكر التنويرى، بين جماهير غير واعية، وسلطة دينية غير متنورة، ونظام يحاول أن يستقطب الاثنين دون أن يكون حاصل ذلك دفاعًا غير مجد عن مثقف يبدو - فى الظاهر - أنه ضد الشعور الدينى.

وعلى هذا النحو، عانى محفوظ شعور القهر من المؤسسة الدينية.

والآن، فلنقترب، أكثر، من الرواية والدلالات التى تثيرها.

(٤) مصر وليس العالم

على العكس من تفسير نص الحيثيات، وتفسير العديد من النقاد، فإن الرواية تتحدث عن حارة تصورت فيها أوضاع مصر فى الفترة الناصرية.

إننا نستطيع أن نميز فيها بين ثلاثة عناصر أساسية:

- ناظر الوقف وأتباعه (= الحكومة)

- أولاد الحارة (= الشعب)

ويلعب بينهم دورًا كبيرًا أولئك المصلحون الذين يتوالون منذ مجىء البشرية حتى تاريخ.هذه الفترة التى نشرت فيها الرواية (نهاية الخمسينات فى مصر)، فإذا وضعنا فى الاعتبار أن الرواية نشرت بعد عدة سنوات من مجىء ثورة ١٩٥٢، وبالتحديد فى عام ١٩٥٩، فإن المعنى المباشر، وبعيدا عن التعقيد، أن ننظر إلى الحارة على أنها (مصر)، وليس (العالم) كما يحاول البعض أن يوهمنا.

وهذا المعنى نعثر عليه طيلة احداث الرواية وبوجه خاص فى (الافتتاحية).

وهو مايطرح علينا سؤالا مهمًا حول الواقع السياسى والاجتماعى فى مصر فى هذا العقد - الخمسينات.

كانت الدولة قد قطعت شوطا كبيرًا فى تحقيق أحلام المصلحين والمثقفين طيلة الأربعينات، وبعد أن قامت فى بداية الخمسينات كان لابد أن تواجه العديد من المشكلات الناتجة عن دخول البلاد منطقة العالم الثالث بكل مافيها من مشاكل وقضايا وبكل مافيها من استعمار جديد، فالولايات المتحدة، توشك أن تنشب أظفارها فى جسد مصر، لاسيما فى هذه الفترة الصعبة بعد حرب السويس.

وكانت القضايا الداخلية هى أكثر مايثير أى مثقف فى هذا الوقت:

لقد حاولت الثورة تحقيق كثير من الإصلاحات القديمة فى وقت تواجهها فيه كثير من المشكلات الكثيرة، وعلى سبيل المثال، تحقق قانون (الإصلاح الزراعى)،

غير أن تطبيق هذا القانون فى هذا الوقت شابه الكثير من الأخطاء، نفذ القانون من فوق ومن هنا نتج عنه مشكلات فلاحية كثيرة، كما ظهرت مشكلات النقابات الزراعية، وبروز سياسة تفتيت الأرض، ونتج عن ذلك كله انخفاض مؤقت فى الإنتاج الزراعى وهبوط فى مستوى معيشة الفلاح الفقير، فى وقت لم يحظ فيه العامل الزراعى فى الريف بأى اهتمام.

إلى جانب هذا كله، فإن ثمة قوى رأسمالية عاتية كانت تعانى إصلاحات الثورة، وتخشى ممارسات القرار السياسى الذى لم تكن تملكه، أن هذه القوى أدركت أنه لابد من التنبه إلى هذه القوى الحاكمة، العسكرية، وتزخر مصادر هذه الفترة بتحركات القوى الداخلية ضد قوى الثورة بأساليب شتى ليس هنا مجال لرصدها.

(انظر على سبيل المثال: سنوات الغليان لمحمد حسنين هيكل، الكتاب الأول).

وعلى هذا النحو، بدا أن القوى القديمة تتأهب للقفز فوق الثورة، فى وقت كانت الدولة منهمكة فيه لمواجهة عديد من القوى العقيدية سواء من الليبراليين القدامى أو التيار الإسلامى أو اليساريين من شتى الموجات المتتابعة.

لقد استتبع ذلك، هذا الاضطراب، الذى ظهر، فى سلوك الدولة للقضاء على القوى الداخلية، فى وقت كانت هذه القوى تتوسع فى تملك وسائل الإنتاج، والأكثر من هذا كله، أن عديدا من العناصر الضعيفة التى حسبت على الثورة كانت تعمل ضدها، وهو ما نتج عنه الجو العام المؤسسى الذى وجد الإنسان المصرى نفسه فيه.

كان على الروائى هنا أن يسقط فى قاع هذا الواقع، ولو كان قد جهد للخروج منه لما استطاع قط..

وهنا، نستطيع أن نلحظ ذلك كله فى الرواية:

إن الراوى يتحدث بالتحديد:

عن الحكام «١»

وبشكل أكثر تحديدًا عن حكام مصر «٢»

وبشكل أكثر وعيا عن حكام مصر فى هذا الزمن من الخمسينيات «٣».

والأمر بعد ذلك لايحتاج لبداهة، لندرك أن الكاتب وإن عاد فى بداية روايته إلى مصر منذ بدء الخليقة، فإنه لم يكن ليقصد، قط، غير مصر ثورة ١٩٥٢، فى هذه الفترة التى وصفها وهو يعيشها، فى التاريخ (طوره الأخير الذى يعيش فيه).

واذن، فرغم أن عالم الرواية يشير إلى المضمون الإنسانى، فلا يجب أن يخدعنا قط عن أنه لايشير إلا إلى مصر (المحروسة) فى هذا الطور الأخير.

وهو مايعنى أنه لايقصد - بأية حال - غير مصر التى تعيش همومها الآن فى فترة الخمسينيات.

حارتنا أم الدنيا.

إن الراوى يقول بوضوح شديد منذ البداية:

«هذه حكاية حارتنا..

(و).. جميع أبناء حارتنا يريدون هذه الحكايات.. (و)..

سمعت رجلا يتحدث عن الجبلاوى فيقول: هو أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر أم الدنيا».

ويمعن الراوى فى الخدعة فيقول إن أحد أصحاب عرفة (إحدى الشخصيات) قال له يوما:

«إنك من القلة التى تعرف الكتابة، فلماذا لاتكتب حكايات حارتنا»،

وهو خلال هذا كله يشير إلى أصحاب الحارة (= الشعب المصرى)، فيقول إنه:

«ليس أدعى إلى السخرية المريرة من الإشارة إلى صلة القربى التى تجمع بين أبناء حارتنا كنا وما زلنا أسرة واحدة لم يدخلها غريب».

وعلى هذا النحو، فنحن أمام الروائى (مصرى).

ونحن أمام الجبلاوى الذى سيأتى من ذريته (الأبناء)،

ونحن أمام حكام الحارة من الفتوات (الحكام)،

ونحن أمام بلد واحد (مصر)،

وهو مايدفعنا إلى مخالفة حيثيات جائزة نوبل حين تشير إلى أن موضوع (أولاد حارتنا) هو:

- البحث الأزلى للإنسان عن القيم الروحية.

وكأن نجيب محفوظ لايكون جديرًا بالجائزة قط، اللهم إلا إذا كانت الرواية تعالج موضوعا عاما، أو غريبا، يرتبط بالقضايا الإنسانية الهلامية، فليس من الصحيح أن الراوى هنا آثر أن يكون التعبير عن القيم الروحية فى إطار واحد وهو مصر وبالتحديد إطار مصر/ حارتنا، أم الدنيا.

ويمكن أن نضيف باعثا آخر..

إذ يمضى فى هذا الخط ويطوره الراوى يتحدث بضمير المتكلم.

الـ (أنا) فى الرواية

إن الراوى لايكتفى بضمير الراوى فى (الافتتاحية) التى يقدم بها شخصياته، وإنما نلتقى به فى عديد من المواضيع البعيدة طيلة الرواية.

وتتعدد الأمثلة..

إنه فى نهاية حكاية (جبل) يقول مخترقا المتن بعنف شديد إن الرجل «كان أول من ثار على الظلم فى حارتنا».

وهذا يكرره فى قصتى قاسم وعرفة

ومما يؤكد أن صاحب هذا الضمير هو الراوى نفسه (ولسنا فى حاجة للبرهنة عليه)، أننا ندرك منه، كذلك، أنه مثقف محترف «من القلة التى تعرف الكتابة»، ويضيف بضمير المتكلم «كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على الرغم مما جره ذلك علىَّ من تحقير» خاصة وقد كان الراوى/ المثقف، يكتب

للمتظلمين بوجه خاص، وجاء دوره الآن ليكتب تاريخ هذه الفترة من تاريخ مصر فى طورها الأخير الذى يعيشه.

إن الـ (أنا) الفاعلة هنا هو ضمير الجماعة الـ (نحن) بشكل لايحتاج لتأويل.

وإننا بعد ذلك كله لسنا فى حاجة للقول إن هذه القصص يغلب عليها الطابع الإنسانى وهو مانوافق معه د. إبراهيم الشيخ ـ فى كتابه المهم عن نجيب محفوظ ـ من أن سرد حكاية أو مجموعة حكايات على طراز قصص الأنبياء لايعد تاريخا فنيا ولا فنا روائيا يستهدف التاريخ فكل مافى الأمر أن نجيب محفوظ استخدم أسلوب الحكى واستعار شكلا مقاربا لشكل قصص الأنبياء وأسماء شخصيات روائية مقاربة فى جرسها لجرس ونطق أسماء الله ورسله والملائكة والشياطين وما إلى ذلك مما ورد فى القرآن الكريم.

وعود على بدء، فإن (أولاد حارتنا) تتحدث عن حارة تصور فيها صاحبها هذا الصراع الأزلى بين السلطة والشعب فى حضور القوى الإلهية التى تطل علينا دائما من عل، وهذا الصراع أخذ (مصر) كنموذج دال، وتوالت المدلولات العديدة طيلة الحكى، متخذا فى الظاهر توالى الأحداث منذ هبوط آدم إلى الأرض وربما قبل ذلك، وفى الباطن، هذا الصراع الاجتماعى والسياسى فى مصر الناصرية حينئذ.

(٥) العلم .. الدين

وتتوالى الحكايات حتى نصل إلى حكاية (عرفة) التى هى أكثر الحكايات لفتا للنظر، فمنذ الحكايات الأولى ندرك أن أولاد الحارة لابد أن ينهض بينهم زعيم قوى ينشأ فيهم، ويرتبط برباط مابصاحب الوقف ـ الجبلاوى ـ ويكون أدهم أول الحكايات فقد طرد من البيت الكبير لخدعة إدريس له، وحين يجئ (جبل) يكون عليه أن يدخل فى صراع ضد البيت الذى نشأ فيه، بيت الوقف، ويسعى على هيئة موسى عليه السلام إلى طلب العدالة فهو من آل حمدان المغبونين حتى تستقر الأمور.

ومثل كل شىء له نهاية، فسرعان ماغادر الدنيا ليعود الظلم من جديد، ويعود (رفاعة) ـ أحد أحفاد الجبلاوى الكبير يحاول أن يصلح ما أفسده الظلم والنسيان، وتكون نهايته ـ على غرار نهاية عيسى عليه السلام بعد أن يحاول (بالوقف) ثم عاد لاحتقاره طالبا مثلا أعلى للعدالة، غير أن رحيله لايحول دون عودة حوارييه لإكمال مابدأه.

ويمجىء (قاسم نكون أمام هؤلاء المستضعفين فى الأرض الفقراء الباحثين عن العدالة والحق، ويوصل قاسم بينه وبين ماجاء قبله ـ رفاعة وجبل ـ ويواصل بين أصحابه طلبا للحق، ويستطيع قاسم ـ على غرار ماجاء به محمد ﷺ ـ القضاء على الفتونة ويسعى إلى توزيع الوقف بالعدل، وينشىء المجتمع (الفاضل).

ولأن الحارة آفتها النسيان دائما، فإن الزمن كفيل بالإتيان بالفتوات من جديد، غير أنه بانقضاء تعاليم قاسم وعهده تمضى مرحلة لتبدأ مرحلة جديدة، مرحلة يتأكد فيها من جديد الانتصار للدعوات السابقة، ويحس سكان الحارة أنهم فى العالم الجديد يحتاجون إلى أمر جديد، وسيتأكد هذا الإحساس حين يأتى (عرفة) إلى الحارة، وهو من أصل غير معروف، لم يتصل بالجبلاوى الكبير، ولم يعرفه كذويه، غير أنه حين يهبط إلى الحارة سيرى أن سكانها يحنون إلى هذه العهود القديمة التى كان يعم فيها العدل وينتصر الخير.

ولأن عرفة يملك مالا يملكه أهل الحارة السحر (= العلم)، فإنه يندهش لحال الحارة، حيث يتصارع عالمان، عالم الحارة القديم، وعالم (عرفة) الجديد، عالم الماضى الموغل فى الزمن البعيد، وعالم الحاضر الموغل فى التحضير والمعرفة، يعبر (عرفة) عن هذا حين يقول:

«هذه الحارة المغرورة الجاهلة! ماذا تدرى من الأمر؟

لاشىء، ليس لديها إلا الحكايات والرباب، هيهات أن تعمل بما تسمع، ويظنون حارتهم قلب الدنيا، وماهى إلا مأوى البلطجية والمتسولين، وكانت فى البدء مرتعا قفرا للحشرات حتى حل بها جدكم الواقف!» ص ٤٩٨.

ويستطيع عرفة أن يدرك أنه يملك العلم، أما أهل الحارة فلا يملكون إلا التاريخ، الذى يمتلك الدين، ومن ثم، فهو يقول فى نبرة تقترب من الغرور:

«أنا عندى ماليس عند أحد، ولا الجبلاوى نفسه، عندى السحر، وهو يستطيع أن يحقق لحارتنا ماعجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين» (٤٩٨).

وعلى هذا النحو، ندرك رويدا رويدا أن العلم فى مواجهة الدين يحاول أن يخلق صيغة جديدة للصراع بين طرفى الإنسان الواحد فى الحارة، وعلى فرض أن (عرفة) يمثل العلم كما يبدو من السياق الروائى، وهذا صحيح، فإننا نلحظ أنه يحاول مواجهة مشاكل الحارة وإصلاح ماأفسده كر السنين اعتمادا على العلم وحده دون الإفادة من العنصر الذاتى: التراث.

لقد حرص أبناء الحارة على رصد حركات الناظر (النظام)، كما حرضهم على القضاء على الفتوة (الحاكم)، معتمدا فى هذا كله على (العلم)، يقول مصورا دوره فى المستقبل «قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم، وتشييد المبانى، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا» (٤٨٣)، وحين ترد عليه قرينته: «هل يمكن أن يحدث ذلك قبل قيام القيامة» يجيب بسرعة «آه لو كنا جميعا سحرة».

رغم أن العلم هنا يعتمد - وحده - على أنه السلاح الجديد (السحرى) الذى يستطيع، فقط توفير الخير، وتحقيق العدالة.

ورغم أن عرفة يعرف جيدًا أن من شروط التغيير الانتماء إلى التراث فى الوقت الذى لابد أن نتخذ فيه من المعاصرة (من أدواتها المنهجية العلم) هدفا.. فإن عرفة بدا كأنه كان واعيا لقانون الغرب أكثر منه وعيا لشرط الشرق، واعيا لضرورة الحاضر والإغراق فيه أكثر من وعيه من تلمس الماضى وفهم تأثير دوره فى الوجدان العربى.

وهذا يحمل فى معناه تنبها لدور العلم وهو ماتنبه إليه الكثير من مثقفينا (من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقى.. إلخ)، غير أنه يبدو أن ثقة نجيب محفوظ المطلقة فى العلم هنا دفع به، فى كثير من الأحيان، إلى كشف هذه الثقة

المطلقة فى عنصر واحد من عناصر مواجهة الظلم، إنه لايرى غير العلم منقذا لهذا العالم الشرقى من شروره، وربما شرور الغير خارجه، وهى دعوة كانت تغلب على أفهام مثقفينا حين تعرفوا على الغرب ومنجزاته لأول مرة، لكنهم بعد فترة لايلبثون أن يعرفوا أن العلم وحده لايكفى ليحرز النصر، إنه يسرف فى هذا حين يقول (لاينبغى أن نعتمد على شىء سوى السحر الذى بين أيدينا) (٤٩٧)، كذلك يصل به الأمر إلى درجة أنه يقول:

> - «أنا عندى ماليس عند أحد، ولا الجبلاوى نفسه، عندى السحر، وهو مايستطيع أن يحقق لحارتنا ماعجز عنه جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين) (٤٩٨).

وهو مانستطيع أن نرفضه، فمن الخطأ أن يقال إن العصور السابقة التى ظهر فيها أنبياء لم تستطع أن تحقق ماتصبو إليه البشرية من عدالة وحق، أو من الخطأ أن نقول - وهو ماردده البعض - إن قاسم أو عصر قاسم أو دين قاسم كان ضد العلم، ومن الظلم أن يقال أيضا إن نجيب ضد العلم أو ضد التقدم..

أى أنه ليس ضد عرفة. بل على العكس لقد علق عليه آمالا كبيرة فى تغيير وجه الحارة، والقضاء على الظلم الاجتماعى فيها.

على أنه من المرجح أن نجيب محفوظ مع إيمانه بالعلم وقيمته، ومع إيمانه بالتراث وأهميته، فإنه آمن بالأول أكثر من الثانى، وكثير من العبارات فى الرواية، خاصة فى لوحاته الأخيرة، تشير إلى مثل هذا المعنى.

ولايخلو من معنى هنا أن عرفة فى محاولته الدائبة لاستخدام العلم وحده فى التغيير انتهت به المحاولة إلى أن يتسلل إلى بيت (الجبلاوى) الكبير للإفادة من أسراره (أليس هذا اقتناعا بالاعتراف بما يملك الجبلاوى؟) وأدى به هذا إلى المطاردة فالقتل، ومهما يكن مايشير إليه (حنش) رفيق عمره وكاتم أسراره العلمية من أنه سعى بعد موت عرفة إلى البحث عن الكراسة العلمية، وترك النهاية مفتوحة ليوهمنا أنه (يعبر عن عدم ثقته باحتمالات المستقبل من ناحية التقدم العلمى وتغيير وجه الحياة فى الحارة) (د. محمد حسن عبد الله:

الإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ مكتبة مصر ١٩٧٨)، فمن المؤكد أن العمل على مستوى الواقع أو الرمز يؤكد شيئاً واحدًا، هو، أن الاعتماد على العلم وحده كفيل بتعطيل السعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، فيحولها إلى مغامرة لاتلبث أن تفشل شأن أية مغامرة غير محسوبة بالقدر الكافى، وهو مايتنافى مع السعى إلى تحقيق هذا الهدف.

وعلى هذا النحو، فليس من المصادفة أن يقهر فكر عرفة، ولا يلبث أمام خيوط الواقع الوحشية أن يغتال، فيلقى بجثته إلى مقلب زبالة، وهو المصير الذى انتهى إليه من يسعى إلى العلم دون وضع فى الحسبان أن العلم دون (هوية) الإنسان يصبح لعبة خطرة تودى بصاحبها إلى زاوية النسيان.

وهنا يلح علينا العمل بكثير من الرموز التى تبدو فى النسيج العام للرواية نشازا، فكيف للجبلاوى الكبير، وبعد (مغامرة) حفيده المتحضر أن يرسل بامرأة فى نهاية العمل ليبلغ عرفة وصيته التى تؤكد رضاه عنه، إن المرأة تفضى إلى الحفيد برسالة تقول له فيها:

- قيل لى قبل صعود السر الإلهى اذهبى إلى عرفة الساحر.
أى عرفة - وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راض عنه (٥٣٨).

وتتداعى التساؤلات:

هل يريد الجبلاوى الكبير أن يقول لنا كلاما مناقضا لهاجسه الذى كان يشغل عقول الشخصيات المصلحة من أحفاده؟

وهل كان راضيا عن حفيده - عرفة - الذى لجأ إلى السحر (= العلم) وحده دون تلمس تكون الإنسان الشرقى (= العربى) وتراثه.

وهل كان راضيا عن طريقة السحر فى مواجهة الناظر من أنه لجأ إلى الزجاجات الحارقة - القنابل - التى تعنى أسلوب الدمار؟

وهل كان راضيا عن استخدام وجه العلم البشع فى نيل الحق؟

وهو مايصل بنا إلى سؤال آخر:

هل كان راضيا عن العلم بشكل مجرد؟

والواقع أننا لانستطيع فهم الإجابة عن هذه الأسئلة دون أن نربط ذلك كله بقضية قتل الجبلاوى فى نهاية الأمر، وهى قضية أسهب فيها نجيب محفوظ نفسه فى عديد من جلساته، مؤكدا أنه لم يقصد النيل من الجبلاوى قط مهما يكن الرمز الذى يشير إليه

(فصلنا شهادة نجيب محفوظ فى الملحق الذى فى نهايته البحث).

إن ذلك كله يقف بنا على حافة الهاوية والاعتقاد دون شك..

(٦) الشكل والمتوالية

ثمة تطور فى مجال الشكل لايخطئه قارئ نجيب محفوظ.

وهذا التطور يبدأ فى هذه الفترة التى كتب فيها روايات المرحلة التى تبدأ (بأولاد حارتنا) فى نهاية الخمسينات، فحتى (الثلاثية) (كتبت قبل ثورة ١٩٥٢) حرص نجيب محفوظ على الشكل الكلاسيكى الغربى، لكنه لم يلبث فى (أولاد حارتنا) أن جاوز هذا الشكل ولم يعبأ به، ودخل فى مرحلة (تأصيل) للرواية العربية.

ومنذ هذا الوقت حتى الآن أبحر فى عديد من التجارب الفنية التى لم يخضع خلالها لوطأة التقليد الغربى، وهو نفسه اعترف بهذا فى كثير من أحاديثه، فهو يقول على سبيل المثال، وهو ماردده كثيرا:

(الآن، لاأهتم بأى شىء من هذا إلا بالتعبير عن ذاتى بحرية تامة، سواء اتفق هذا التعبير أو حتى تناقض مع القواعد فهى لاتهمنى إطلاقا، ولم تعد هذه القواعد فى نظرى إلا الاسلوب الذى يكتب به الكاتب، أى ليس هناك قواعد، ويصح جدا أن يكون لى أسلوبى الذى أكتب به)

(فصول مارس ١٩٨٤).

وإذن، نستطيع القول إن نجيب محفوظ طور الرواية العربية كما لم يطورها أحد من قبله، وبالشكل الذى يمكن أن نتفق فيه مع حيثيات جائزة نوبل ونختلف. نتفق حين رأت هذه الحيثيات أن إنتاجه «يعنى نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن

أدبى»، وإننا نختلف بالقطع حين يعنى هذا اطرادا فى الشكل الغربى، وإنما مثل إنتاجه تأصيلا فريدا للرواية العربية.

وتتعدد أشكال التطور الإيجابى فى الرواية العربية، غير أن أكثرها لفتا للنظر اتباع أسلوب (المتوالية) ولاسيما فى روايته (أولاد حارتنا).

المتوالية وروح الشرق:

إن الشكل الذى يعتمد على (المتوالية) فى هذه الرواية هو الشكل الذى يقترب من (الاسترسال)، وهو لون من الأداء الفنى عرف به الشرق قديما ومازال يمثل، فى نسيجه، صفة (التميز) فى الروح الشرقى حتى الآن.

ولفهم هذا اللون لابد من الإشارة إلى التنويعات المتوالية فى الدراما الإغريقية القديمة، فمما لاشك فيه أن هذه الدراما احتوت، ضمن مااحتوت، على كثير من هذه الخصائص الشرقية فى الأداء، فإذا عرفنا أن الاداء الفنى فى الغرب يغلب عليه الشكل الدرامى التقليدى، فإن الاداء الشرقى يغلب عليه شكل (المتوالية)، بما فيها من تنويع ودوران وتتابع واستمرار.

وإذا وجدت هذه الخاصية فى الدراما الإغريقية فهى توجد بشكل خافت غير مؤثر على روح العمل الفنى، لكنها فى فنون الشرق تمثل جوهر العمل بمايمكن القول إنها تمثل روح هذا العمل.

وهذه الخاصية نستطيع أن نعثر عليها أكثر فى فن الموسيقى.

وبالعودة إلى نجيب محفوظ نستطيع أن نجد فى رواياته، لاسيما فى مرحلة (أولاد حارتنا) هذه الخاصية التى تنتمى للموسيقى الشرقية تتسلل عبر نسيجه الروائى وعبر مساحات فنية شاسعة، وهو مايدفع بنا للتعرف على المؤثرات الموسيقية الأولى عنده.

إن أحاديثه والحوارات التى أجريت حوله تؤكد لنا ولعه بالموسيقى الشرقية بوجه خاص، (أميل إلى الموسيقى الشرقية، تربيت عليها) (نجيب محفوظ يتذكر، ص ٩٥)، ويؤكد فى موقع آخر أن شغفه بالموسيقى (يكاد يفوق شغفه بالأدب).

ونستطيع أن نؤكد من تتبع اعترافاته أن الموسيقى الشرقية استحوذت على مساحات كبيرة من مجال اهتمامه، وخاصة حين يردد أن آلة مثل القانون كانت أثيرة لديه فضلا عن حضور العديد من حفلات الموسيقى، كذلك ففى الفترة المبكرة من حياته عرف ظواهر الفن الشرقى والموشحات الشرقية والأدوار التى لاتخرج عن هذا اللون، ولابأس من أن يضيف أغانى سيد درويش وصالح عبد الحى وأساطين من أصحاب هذا الروح الشرقى فى الأداء الموسيقى الخاص بنا.

والمعروف أن القانون من أهم آلات التخت الشرقى الذى كان لايخرج فى زمن محفوظ عن عدة آلات أخرى (هى العود والكمنجة والرق)، والأكثر من هذا كله أن محفوظ لايذكر أنه اكتفى بالسماع أو حضور هذه الحفلات الصاخبة فقط، وإنما يؤكد أنه درس فى معهد الموسيقى العربية دراسة منظمة - بالفعل - لمدة عام كامل درس خلالها - إلى جانب النوتة الشرقية والأدوار المميزة - فلسفة الجمال.

ولايعنى ذلك أن التكوين المبكر لنجيب محفوظ لم يعرف فقط إلا هذا اللحن الشرقى وأدواته، وإنما عرف بعض المؤثرات الغربية الأخرى المتاحة فى عصره، فعرف السينما الغربية وشغف بها، وعرف منها بوجه أخص أفلام (رعاة البقر) فضلا عن الأعمال الروائية الغربية الكثيرة التى التهمها وكذلك حرفية (السيناريو) حين عمل بالسينما فترة طويلة.. غير أن هذا كله مثل موجة عابرة فى تيار الحس الشرقى ومكنوناته.

ونجيب محفوظ هنا لاينكر الفن الغربى، فالى جانب أنه يسود فى عصرنا، فإنه يحتوى - فى تطوره التاريخى - على كثير من المؤثرات الشرقية، فالعود إلى الفن الغربى هو عود إلى الفن الشرقى ، غير أنه كان أكثر ميلا من غيره (بالخصوصية)، فلم يركن إلى الغرب، أو يتمسح به وحسب، لكنه سعى إلى الخيوط المميزة البراقة فى نسيج الفن الغربى ليعرف أنها (الصنعة) الشرقية، ثم راح يضيف إليها ويعمقها فى النسيج الإنسانى.

وهذا الوعى بالواقع الغربى والوعى الشرقى هو الذى مكن نجيب محفوظ من وضع يده على (معادلة) الهوية العربية فى هذا العالم الذى لايعترف

(بالأيديولوجية) العامة، وإنما بقدر ماتكون الأيديولوجية الخاصة نابعة من الكيان معبرة عنه، بقدر ما تعبر عن أصالتها، وتضيف إلى الكيان العالمى.

وهو يتوقف بنا أكثر عند فن الأداء الشرقى..

الأداء المرتجل:

إن فن الأداء الشرقى يختلف بالضرورة عن فن الأداء الغربى لطبيعة التباين الشاسع بين الاثنين. فمن المعروف أن فنون الشرق، عموما اتسمت بالانفتاح والتوسع الأفقى عكس فنون الغرب التى عرفت بأشكالها العمودية المقننة المفضية إلى الذروة، فالنهاية. والذروة كانت غاية الفنون كافة فى الغرب، غاية تقنية ونفسية سرى مفعولها على الأوبرا (التى خرجت من أغانى وألحان الدراما الإغريقية) والسيمفونية والرواية.

أما فنون الشرق، فلم تكن الذروة وسيلتها فى التصعيد ـ التطوير، إنما عنيت بالأداء المرتجل (اسعد على، مجلة أقلام، ١٩٧٤/٩).

الأداء المرتجل إذن هو أهم خاصية فى فنون الشرق، حيث يهب طبيعة هذا الفن صاحبه حرية التنويع والتطوير الحر فى إطار الشكل العام المتفق عليه.

ولاشك أن أهم أشكال الاداء الفنى عندنا تتمثل فى المتواليات بوجه خاص، وهذه المتواليات تعود ـ فى تنويعاتها المستمرة ـ إلى توالى وتنوع الأديان التى ظهرت فى الشرق معتمدة أهدافا وتعاليم واحدة تنوعت بفعل توالى واختلاف الأزمان.

وما أشبه أية (وحدة) فنية فى تتابعها الفنى بهذه الصورة التى تمتد بشكل أفقى وليس بشكل رأسى محدد، ولعل من أظهرها شخصيات أو وحدات (أولاد حارتنا) هنا.

وهو مايحتم علينا هنا التوقف عند تعريف (للمتوالية) التى تتخذ تعريفا غربيا، لكن تحتوى على مضمون شرقى صرف.

التنويعة هى شكل معروف فى التأليف الموسيقى

وهو يبدأ بوحدة لحنية متكاملة فنيا يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبعادها عبر صيغ منوعة غير محدودة العدد، وعدد التنويعات يعتمد على قوة اللحن ومرونته من جهة وقدرة المؤلف على الابتكار. فى التنويع الأول يجسد المؤلف طابع اللحن، ثم يبنى لحنا يبدو جديدا فى إيقاعه وأصواته الفوقية (هارمونى) لكنه فى جوهره يمت بصلة روحية للحن الأول/ الرئيسى.

التنويع الثانى يمكن أن يتم باستخدام (إيقاع) اللحن الأصلى وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير فى العلاقات الصوتية.

أما فى التنويع الثالث فربما ارتأى المؤلف الرجوع إلى الصيغة الأساسية (اللحن الرئيسى) وعرضها كما هى، لكن بتغيير فى الهرمونية والتوزيع الآلى، أو بإضافة أبعاد جديدة إلى تلك الصيغة تعطى انطباعا بالتوسع والتلوين..

هذا هو التعريف البسيط للتنويعة أو شكل (المتوالية) فى الموسيقى، وهو شكل نعثر عليه فى عديد من روايات نجيب محفوظ الأخيرة لاسيما روايته (أولاد حارتنا) مما يقطع - مع تمحص علاقات المقارنة - إلى شبه واحد نجده فى عديد من أشكالنا الفنية الإسلامية القديمة، ولعل أبرز مثال له فى (ألف ليلة وليلة) حيث تتوالى الحكايات - فأولاد حارتنا - عبر تنويعات إيقاعية تأخذ شكل اللحن المنساب من (المتوالية).

إن مثل هذا التنويع يبدو واضحا فى رواية (أولاد حارتنا)، فما يكاد يمضى التنويع الأول - الجبلاوى - حتى يكون الكاتب قد جسد اللحن الرئيسى فى (الأرضية) التى جهد لتستوعب الإيقاع الرئيسى والذى سيتوزع فيما بعد طيلة المتواليات الأخرى: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم، عرفة.

ويلاحظ أننا فى آخر متوالية (عرفة) نكون قد وصلنا مع الروائى إلى مانجح أن يطور فيه ويكثف كافة التيمات المتوالية طيلة اللحن الرئيسى بحيث يبدو لنا أن هذا التنويع الآخر يبدو أكثر تأثيرا وعمقا من أى تنويع سابق.

وعلى هذا النحو، فنحن مع كل لوحة فنية (يسميها شخصيات) لانبعد عن اللحن الأول على اعتبار أنه اللحن الذى يمهد لكافة الألحان المتوالية بعده، ومع كل لوحة يخيل إلينا أننا نعثر على إضافات فنية منفصلة، غير أن وضعها فى الإطار العام يؤكد لنا أنها منبثقة من اللحن الأول، ومؤدية مع غيرها إلى (أثر) واحد للمتوالية.

قد يبدو لنا أن الجبلاوى هنا يمثل الأثر المقصود أو المحور الرئيسى، غير أن امعان النظر يؤكد لنا أن ثمة قيمة واحدة (العدالة الاجتماعية) هى الأثر والمحور الذى لاتخرج عنه المتوالية بأية شكل.

وهو مايتوجب علينا معه التوقف عند هذه القيمة (العدالة الاجتماعية)، فإنها فضلا عن أنها تمثل القيمة الوحيدة فى رواية (أولاد حارتنا)، فهى تمثل القيمة الأثيرة لدى نجيب محفوظ فى (كل) أعماله.

(٧) قضية العدالة

إن الجبلاوى الكبير وولده أدهم يجسدان فكرة العدالة والحق منذ اللحن الأول، فالجبلاوى ينصب أدهم بدلا من إدريس، ولأن هذه القيمة يتنافى فيها معنى الظلم لفهم الأب طبيعة أدهم وإدريس فإن إدريس يحاول الخروج عن هذه القيمة فيوقع بأخيه، الذى يطرد إلى الخلاء، ومن ثم، تبدو قيمة العدل ضائعة.

ولانكاد نصل إلى الحكاية الثانية (جبل)، حتى نرى الروائى يسعى إلى تجسيد قيمة العدالة أكثر فى وقت يحاول أن يستنفد أبعادها فى القصة الأولى فنحن أمام قصة جديدة، حيث بحث الجبلاوى الكبير (جبل) على صيانة كرامة الإنسان، وحين يسأل كيف، يجيبه.

(بالقوة تهزمون البغى، وتأخذون الحق، وتحيون الحياة الطبيعية) (١٧٨).

وتتبلور هذه الرؤية أكثر حين يقف أمام الناظر - ناظر الوقف - ليقول له فى هدوء حاسم:

ـ جئت مطالبا بحقوق آل حمدان فى الوقف وفى الحياة الآمنة (١٨٥).

وقد استطاع جبل بالفعل أمام رفض أصحاب الوقف وجبروتهم أن ينتصر فى معركته فى أكثر من مرة يحاول فيها الخصم استخدام الحيلة، ولم يكن من المصادفة أن يلتف حوله الغلمان والشباب ويتصايحون:

جبل يانصير المساكين

جبل ياقاهر الثعابين

وكان على جبل أن يمضى أكثر فى طلب العدل، ويتمثل هذا أكثر مايتمثل حين تحدث مشاجرة يقوم فيها دعبس بفقء عين البعض، فإذا بجبل لايرضى بغير أن يقوم المصاب بفقء عين من فقأ عينه (عين بعين)، صاح جبل فى عنف .

(.. فإما النظام وأما الهلاك) (٢٠٨/ ٢٠٩)

وقد لبث جبل بينهم ـ كما يقول الراوى ـ (رمزًا للعدالة والنظام، حتى غادر الدنيا).

وعلى هذا النحو يستنفد اللحن موجاته ولايستنفد تيار المتوالية كلها، إذ سرعان مانلتقى بلحن آخر، نلمح فيه وصف الروائى جبل بأنه (القوة العادلة)، وليس هذا مصادفة، فنحن فى اللحن الجديد أمام شخصية تختلف عن سابقتها فى إقامة العدل.

ويلاحظ أننا فى اللحن الجديد أمام ربط وثيق بين الضعف والحق المسلوب. إن رفاعة يدعو إلى الحق بهوادة تفتقر إلى القوّة، وهو كثيرا مايقول على لسان إحدى الشخصيات فى قصة (رفاعة).

(ومن هم المساكين؟ أنهم اقفية متورمة من الصفع وأدبار ملتهبة من الركل وأعين يرعاها الذباب ورءوس يعيش فيها القمل) (٢١٦).

ويلاحظ أنه فى كل مرة كان يبنى لحنًا جديدًا لكن يعاود هذا اللحن ـ على طيلة قصص الرواية ـ اللحن الأصلى، فطيف الجبلاوى يعاود الشخصية

الجديدة فى كل مرة، إما بالجسد أو الخيال (٢٤٧)، ويؤكد هذا أن الجبلاوى، وإن لم يكن من أتباع الضعف فى طلب الحق أو التسامح فى البحث عنه، فكثيرا ماكان يواجه رفاعة ليقول على لسانه (الضعيف هو الغبى الذى لايعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغبياء) (٢٤٨)، ومع أن رفاعة حاول أن يقلل من تأثير القوة فى طلب الحق، فإن خلفاءه كانوا يؤمنون بدعوته فى جوهرها الصحيح (إذا وزع الريع بالعدل، ووجه للبناء والخير، فهو الخير كل الخير) (٣٠٥).

على أن الراوى يضيف إلى هذه الألحان تجاوزًا لحنيًا لابد منه لتحقيق الأسلوب (البولفونى)، وهذا اللحن الجديد الذى يؤكد التوالى وتأثيره يتمثل فى شخصية (قاسم)، إن الراوى يكون واعيا إلى أن العمل كله لايحتاج لتوسيع وتلوين بقدر مايحتاج إلى كمال واكتمال فى الرؤية لطلب الحق، ومن هنا، نكتشف أن المؤلف ينبه إلى خطورة الفتوة (الديكتاتور) فى طلب العدل، إن الجبلاوى يبلغ حفيده - قاسم - أن:

(جميع أولاد الحارة احفاده على السواء وأن الوقف ميراثهم
على قدم المساواة، وأن الفتونة شر يجب أن يذهب) (٣٥٣).

ويقترب قاسم من اللحن الرئيسى ليكمله حين يكشف عن سبب مجيئه (ماأردت إلا العدل) (٣٧٨)

ويظل يردد هذا اللفظ الأثير لديه دائما (العدل، العدل).

ونستطيع أن نلم بفلسفة قاسم فى دعواته المتوالية:

- (ذهب الناظر إلى غير رجعة، واختفت الفتوات، لن يوجد فى حارتنا بعد اليوم فتوة، لن تؤدوا اتاوة لجبار، أو تخضعوا لعربيد متوحش، فتمضى حياتكم فى سلام ورحمة ومحبة) (٤٤٢).

- (بيدكم أنتم ألا يعود الحال كما كان، راقبوا ناظركم فإذا خان اعزلوه، وإذا نزع أحدكم إلى القوة اضربوه، وإذا ادعى فردًا وحى سيادة أدبوه، بهذا وحده تضمنون ألا ينقلب الحال إلى ماكان) (٢٤٢).

وخلال التقطيع والتكثيف فى اللحن يضاف إليه طرح جديد، لحن يبدو متنافرا لكنه لايلبث أن يلتئم ويذوب فى التنويعة الرئيسية، ويتمثل فى شخصية (عرفة).

إن شخصية عرفة هى الشخصية الجديدة التى ينتهى إليها هذا الصراع، إن عرفة يتمنى أن يعرف الناس كلهم سر السحر (العلم)، مفسرا ذلك بأن (الحارة فى حاجة إلى قوة) (٤٦٩).

يتمرد على التاريخ (= الحكايات)، يقول مؤكدا (ستبدأ الحكايات، متى تنتهى هذه الحكايات: وماذا أفاد الاستماع إليها طوال الليالى؟ سيغنى الشاعر وتستيقظ الغرز ياحارة الحسرات..) (٤٧١).

لقد كان عرفة أقرب إلى جبل وقاسم من أدهم ورفاعة.

وهو شغوف جدا بقيمة العلم (قد يتمكن يوما من القضاء على الفتوات أنفسهم، وتشييد المبانى، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا) (٤٨٣)، ولأنه يؤمن بالعلم كثيرا مايقول (لو كنا جميعا سحرة).

نحن نعرف حكاية عرفة والمصير الذى انتهى إليه، غير أن الملاحظ احتفاء الراوى كثيرا بالعلم ممثلا فى شخص عرفة (الناس أكبروا ذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم)،.

وهو ماأشرنا إليه سلفا، غير أن الراوى بعد مقتل عرفة يظل ينتظر، مع أولاد حارته، أن يعود حواريوه ورفقاؤه، فأهل الحارة (كانوا كلما اضر بهم العسف، قالوا: لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرين فى حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب) (٥٥٢).

وكأن الراوى ينهى متوالية (أولاد حارتنا) ليعيد استنفاد وحداتها اللحنية فى متوالية أخرى أعمق منها بعد ذلك بقرابة عشرين سنة بعنوان (ملحمة الحرافيش).

الفصل الثالث

ملحمة الحرافيش.. أبنية الوعى

«من الصعب تصور درجة الوعى الإبداعى دون رصد مفهومه العميق فى واقع الجماعة التى ينتمى إليها».

.. هذه بدهية لم نعد فى حاجة للبرهنة عليها الآن..

فالبرغم من أن هذا التصور قد تم التوصل إليه منذ حقبة بعيدة، فانه لايزال صالحا للممارسة والتعامل به فى تكشف الرؤية الإبداعية.

إنها قضية العبور من الوعى الواقع - السائد .. إلى الوعى الممكن - الطموح - بتعبير الناقد الغربى المعروف لوسيان جولدمان.

ذلك أن الوعى الذى نعثر عليه فى أى نص أدبى يجب أن يعبر عن البنية الرئيسية فى فكر المجتمع، وهو وعى لا يعكس واقعا جامدا (يزعم البعض أن الابداع مرآة للمجتمع)، وانما يعكس واقعًا آخر مغايرًا يكمن فى تطور الفكر الجماعى للنزوع إلى التخلص من الواقع (الفوتوغرافى) إلى واقع ديناميكى صاعد، اذ يمكن تصور هذا الوعى كبدهية واقعية يكون من شأنها أن توجه من أجل حصول المجتمع على لون من التوازن فى ذلك الواقع الذى يحياه.

بَيدَ أن هذا التطابق لا يمضى على مستوى التعبير الدلالى فقط، وإنما يمضى على مستوى تعدد البنى فى العمل الواحد.

فمن البديهى أن الوعى لا يتحدد فقط فى المضمون الذى يقدمه النص، وإنما يتحدد - كذلك - فى الصياغة الفنية التى تسهم فى البلوغ بالعمل إلى أقصى مدى فعال له.

ومن هنا، فإن التعامل مع بنية المضمون لا يحول دون التعامل مع البنية الفنية، كما أن التعامل مع البنية الفنية لا يحول دون التعامل مع سياق الوعى الخارجى.

وبهذا وذاك – الوعي والبنية الفنية، أو تشابه البنى ـ لا يجب أن نجعل الجهد النقدي مقصورا علي واحد منهما، فالوعى والبنية الداخلية يمثلان معا درجة متقدمة ومتميزة من درجات الوعى الجماعى.

ولنقل ـ زيادة فى التوضيح ـ إن فهم هذا التصور والعمل به يعطينا فكرة موجزة «عن بنيته الأيديولوجية مما يساعدنا على التقاط جوانب جديدة فى النص تعدل م حكمنا على أفكاره وتجعلنا نراجع جوانب أخرى فيه، وعلي هذا فهنا علاقة متبادلة بين فهم دلالة كلمة منعزلة والدلالة الكاملة للبنية».

وعلي هذا النحو، فإن التعامل مع منص ملحوظ لنجيب محفوظ (ملحمة الحرافيش)، لابد أن نضع فى حسباننا هذا التصور، مما يخرج بنا من التوقف عند الدلالة فقط. أو التعامل معه الصياغة الفنية وحدها، وإنما تستخدم كل ما يمكن أن نفيد فيه لتكشف هذه المساحات الملحمية الشاسعة التى أمامنا.

معنى هذا أن فهم النص من داخله فقط ـ بوصفه كيانا قائما بذاته ـ لا يحول دون الإشارة إلى عدة تعريفات أولية والتى تحدد ـ منذ البداية ـ طبيعة (الملحمة)، ودلالة تسميتها، كما لا يحول دون فهم ملامح البنية الاجتماعية والسياسية فى مصر فى حقبة السبعينات لارتباط النص فى علاقة حميمة بها (كتب فيها وعبر عنها وإن لم يلتزم بزمن أو فضاء مكانى محدد)، وبعدها نستطيع الوصول إلى أبنية الوعى ومستوياتها.

٢ ـ الملحمة

منذ البداية، نحن أمام عنوان دال (ملحمة الحرافيش)..

وعبورا فوق تنظيرات وتعريفات كثيرة حول (الملحمة)، فان ثمة سمات عديدة يمكن أن نعثر عليها فى ملحمة نجيب محفوظ، وهى سمات يمكن أن نجد لها

جذورا عميقة فى شكل الملحمة كما عرفت بإطارها الأدبى والشعبى سواء بسواء، كما نجد لها مؤثرات بعيدة الغور فى العصور القديمة ـ عند الإغريق ـ والعصور الوسطى ـ فى الغرب الأوربى أو الإسلامى.

إن ملحمة الحرافيش هنا تحاول تأكيد قيمة أبطال تقترب ملامحهم من الأسطورة، إلى حد بعيد (عاشور، شمس الدين، جلال...) وتتعدد أسماء هؤلاء الأبطال حتى تصل بهم إلى عشر شخصيات شامخة بمواقفها وأحداثها.

وفى الملحمة لا نخطىء هذ التكرار الذى لم تكن لتخطئه عين قط فى الملاحم القديمة وفى حكاياتها الشعبية خاصة مثل (أبو زيد الهلالى) على سبيل المثال، وهو تكرار مقصور على عالمها ومقصود فى حد ذاته.

كذلك نعثر على هذا التجزؤ فى (السرد) خلال الحكايات المتوالية كأنها تطريز بارع فى آنية عتيقة، وهو تطريز لا يوحى بروعة الآنية وإنما تؤكده مساحات الفراغ الممتدة بين وحدات التطريز.

وفى رواية محفوظ أو ملحمته (ثمة قرابة وانتماء مؤكدان بين الرواية والملحمة)، إذ نجد هذا الواقع المميز للأبطال من حيث مواقفهم الدرامية النبيلة، والتى تعلو بهم إلى ذرا المجد أو تهبط بهم إلى ثرى الأرض هبوطا موحيا أخاذا.

بيد أن أكثر الملامح المميزة فى «ملحمة الحرافيش» هنا هو الاحتفاء بالدلالة الاجتماعية والتركيز عليها، فعلى الرغم من المغامرات الخرافية التى تغلفها وهذا العالم الأسطورى الذى قلما تخلو حكاية واحدة فيها من رموزه وقماقمه.. فإن الواقع الاجتماعى ـ والسياسى بالتبعية ـ يعكس تطور المجتمع والأفعال المباشرة لأصحابها.

إن الملحمة ـ بالتحديد ـ تحمل بصمات واقع السبعينات مجازاً، وبصمات الواقع المصرى والعربى كلفة فعلياً، كما تحمل دواعى الوعى الاجتماعى وترتقى به.

وربما كان أكثر ما يميز ملحمة الحرافيش بشكل مباشر هذه الروح المتوثبة الحيوية التى نعثر عليها فيها، مما يشير إلى اقترانها المؤكد بروح حرب أكتوبر ١٩٧٣ والأثر الذى تركته فينا جميعاً.

وتتأكد هذه الروح من مراجعة أعمال نجيب محفوظ السابقة عليها، ففى روايات مثل (القاهرة الجديدة)، و(خان الخليلى) و(بداية ونهاية) ومروراً (باللص والكلاب) و(السمان والخريف) و(الطريق) و(الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) ووصولاً إلى (المرايا) وغيرها نعثر على كثير من الشخصيات المنهكة، التى تمضى حياتها فى المعاناة، فى وقت لا نعثر فيه - للكثيرين - على بصيص أمل، أما ملحمة (الحرافيش) التى كتبت بعد نصر أكتوبر - ١٩٧٣ - مباشرة فإنها قد تأثرت بروح الحرب التى قدر للإنسان المصرى أن يخوضها فخاضها بشجاعة جديرة به.

إن الحرافيش تحمل الكثير من الاضطرابات وتشير إلى كثير من الثورات التى حفلت بها صفحاتها مما يعكس العالم الجديد الذى عاشه المصريون وأثر فيهم.

إنها ملحمة الجدد..

وهو ما يصل بنا إلى تعريفٍ جديد..

٣ - الحرافيش .. من هم ؟

لم يكن اختيار (الحرافيش) ليخلو من معنى.

فهؤلاء الحرافيش الذين نعثر عليهم فى ملحمة نجيب محفوظ، يمكن أن نعثر عليهم فى أزمان عربية كثيرة.

وهو ما يحتم علينا الإشارة - بشكل خاطف - إلى الخط الزمنى فى حركته إلى الوراء.

وبمراجعة نصوص المقريزى وابن تغرى بردى وابن إياس وابن بطوطة والسخاوى وغيرهم حتى الجبرتى فى بدايات العصر الحديث.. يتأكد لنا أن أولئك الحرافيش فى العصور الإسلامية الزاهية حتى الآن عرفوا ضمن شرائح اجتماعية عديدة، وامتهنوا كافة المهن، وانتظموا بين الجيوش القتالية أو الجماعات الصوفية.

إن الحرافيش فى الوقت الذى كانوا فيه بكلمات ابن بطوطة أصحاب (جاه ودعارة) كانوا عند السخاوى (قوة قتالية)، وحين انضموا فيما بعد للجماعات

الصوفية عرف بينهم المحسن والفقير وتحولوا - عند الجبرتى - إلى اصحاب الحرف (السافلة).

هكذا يشير إليهم الجبرتى فى آخر وصف انتهى إلينا.

أى تكون منهم الجنود الشجعان والانكشارية.

وتكون منهم النبلاء والسافلة.

وعرف منهم من فعل أى شىء من أجل الخبز/ التوت (عند محفوظ) ومن سعى إلى أى هدف للحصول على القوة/ النبوت (عند محفوظ أيضا).

إنهم يملأون العصور الوسطى وعالمها المضطرب الغريب.

على أن أهم ما يميز الحرافيش فى مصر الإسلامية، خاصة، أنهم عرفوا نظام (الفتونة) فى وقت عرف فيه نظام (الفتوات) وقد أصبح نظاما رسميا خاصة منذ النصف الثانى من القرن السابع الهجرى.

ونعرف من الكتابات التاريخية المتأخرة أنهم أصبحوا قوة لايستهان بها، إذ مثلوا أعدادا كاملة كانت تشترك فى الكثير من الأحداث الهامة فى البلاد.

فإذا صعدنا الخط الزمنى إلى الأمام، أكثر، لتعرفنا على تطور جديد للحرافيش وقد أصبحوا يمثلون أغلبية الشعب المصرى كله فى العصر الحديث.

لقد كان الحرافيش أثناء غزو جيوش نابليون لمصر.. من أفراد المقاومة الشعبية الذين رفضوا صلح العلماء المصريين للفرنسيين وقاوموهم مقاومة شديدة.

وقد كان الحرافيش كذلك من الذين مثلوا فى ثورة أحمد عرابى القوة التى أيدت ثورته وارتدى نساؤهم الأساور السوداء بعد هزيمته وذلك احتجاجا على (كسر عرابى) بالخيانة.

كما قاموا بثورة ١٩١٩ فى وقت لم يكن ليخطر على فكر سعد زغلول فيه هذه الثورة أو حجمها، ثم هم أولئك الذين مثلوا لعشرات السنين النواة التى صمدت فى وجه المستعمر الإنجليزى وتصدت له فى مقاومة شعبية باسلة قبل أن تقوم طلائعهم بثورة ١٩٥٢.

وكما كانوا هم الفئات التى اعتمد عليها جمال عبدالناصر أثناء حركات التغيير.. كذلك، كانوا هم الذين قاسوا من تغييرات أنور السادات - فى الاتجاه المعاكس - أثناء الانفتاح الاقتصادى وآثار كامب ديفيد وما إلى ذلك.

لقد مثل الحرافيش فى السبعينات خاصة أولئك الموظفين بقطاعاتهم العريضة، وصفوة المثقفين بفئاتهم المتعددة، وأعداد الشعب التى عانت أولا وأخيرا جملة التغييرات التى أصابت البنية السياسية والاجتماعية بالانكسار.

إنهم ذلك الشعب بقطاعاته العريضة ممن يمثلون الضمير القومى والروح العربى. ولأن نقطة المركز فى دائرة حرافيش محفوظ تتحدد فى السبعينات، فانه لامندوحة من الإشارة - بشكل خاطف - إلى هذا العقد وتطوراته.

٤ - منطقة سيسيولوجية :

وكما أسلفنا، فإن السبعينات يمكن أن تمثل نقطة المركز فى دائرة زمنية واسعة، تصل فى امتدادها إلى بدايات العصر الحديث فى مصر منذ قرابة قرنين من الزمان حين جاء محمد على (الوالى الألبانى)، وبدأ تغييراته، ثم تمتد الدائرة أيضا إلى أبعد من هذا لتحتوى تاريخ مصر مرة، وتاريخ المنطقة العربية، ضمنيا، مرة أخرى.

غير أن العود إلى نقطة المركز - السبعينات - يوضح لنا الخلفية السيسيولوجية المباشرة لهذه الملحمة.

ففى عقد السبعينات كانت المنطقة قد شهدت تطورات كثيرة:

لقد كان الواقع السياسى الاجتماعى يتحول بعنف إلى واقع مغاير لما كان عليه من قبل بتسارع إيقاع الأحداث، وذلك على أثر تحفز القوى الأجنبية ضد مقدرات البلاد، وتسلل القوى الاقتصادية الطفيلية، وتعثر المشروع القومى.

ولنذكر: الانفتاح الاقتصادى، تحول الرأسمالية الوطنية إلى رأسمالية طفيلية، سوء توزيع الدخل، انتفاء العدالة الاجتماعية، سيادة الفساد فى كافة المرافق، استفحال الثراء

الفاحش، فتح باب الاستيراد بغير قيود. ظهور طبقات جديدة، تصاعد القطاع الخاص على حساب القطاع العام..

بداية سياسة الاختراق الخارجى، تعاظم الدور السلبى للنفط، نزيف العمالة المصرية المستمر، نزيف الأدمغة المثقفة، تسلل المعونات الأمريكية المشروطة، تغلغل الشركات دولية النشاط.

انكسار انتصارات أكتوبر ١٩٧٣ على صخر التنازلات، زيادة التسهيلات للقوى الأمريكية فى الأرض المصرية، إعصار ميزان المدفوعات، توجه السادات إلى القدس، فرض كامب ديفيد، محاولة تنفيذ سياسة التطبيع مع العدو الصهيونى.. الخ الخ)

وعلى هذا النحو، فإن حقبة السبعينات كانت تكرارا سابقا لحقب أخرى فى التاريخ المصرى سعت فيها الإمبريالية الأجنبية إلى تنمية رأسمالية تغاير فى مصالحها مصلحة الأغلبية الساحقة من الشعب المصرى - الحرافيش الجدد - والعمل الدائب لتحطيم السياسة الوطنية بتكريس ذيولها فى الداخل وتعزيز التحكم فى مقدراتها فى الخارج.

ومن هنا، كان على (الحرافيش)، وهم وقود كل محاولات الابتزاز والتخريب أن سعوا إلى (أمامية) مسرح الأحداث ومحاولة لعب دورهم المفتقد فى مواجهة الأطماع الخارجية والداخلية سواء بسواء.

ولأن للحرافيش تاريخًا قديمًا، فإن (الحكى) هنا كان تواصلا لقصص شعبى ماض تغيرت أحداثه وإن لم تتغير فيه أدوات الصراع وهيئته ونتائجه.

ولأن النظام السياسى كان طرفا فى اللعبة الدرامية (داخل الملحمة وخارجها)، فقد كان من الطبيعى أن تبدأ منظومة الصراع بين الحاكم والمحكوم، وتتحدد فى هذه المنظومة مفردات أخرى متوالية كالعدالة الاجتماعية وقضية الحريات بكافة وجوهها.

وكان على الحاكى - نجيب محفوظ - أن يقترب أكثر من الملحمة الدائرة، محاولا أن يكشف عن أبنية الوعى فيها، سواء الوعى الخاطىء أو المزيف، أو ذلك الوعى السائد محاولا أن يصعد به - معبرا عن جموع الحرافيش وأحلامهم - إلى بنية الوعى الممكن المتطلع إلى ما يجب أن يكونوا عليه.

الصعود من الوعى الكائن وما يجب أن يكون...

وهذه هى قضية (الحرافيش) وهدفها الرئيسى..

٥ - الشكل: دلالة المعنى

وبدهى، أن الاقتراب من الملحمة يؤكد لنا أن الوعى الواقع لدى حرافيش نجيب محفوظ كان الوعى الذى يسيطر على الملحمة فى شكلها الظاهرى.

هذا هو الوعى العام، الذى نرى فيه توالى حكايات الراوى فى اطراده خلال خط صاعد أو هابط لاستكمال خيوط الحدث.

وهذا هو المستوى الأول.

غير أن ثمة مستوى آخر، يحاول - كما أشرنا - أن يصور الوعى العميق فى الملحمة، أى التغلغل إلى أعماق البنية البعيدة Structure Profound ومحاولة رصد هذه العلاقة الإيجابية التى يجب أن توجد بين الحاكى/ المثقف والمتلقى/ القارئ تؤكد الفعل الذى يشير إلى ضرورة تبنى وعى جديد، وهذا الفعل يكون بتجسيد الأحداث وتحديد فعل الحاكم فى رد فعل المحكومين، فيظهر خلال لهب التعامل اليومى والدائب بينهما ضرورة الارتقاء إلى وضع مغاير للوضع القائم.

وهذا الاستطراد الذى اضطررنا إليه كان لازماً لتأكيد تطور الوعى خلال الوحدات المتوالية المستمرة فى الملحمة والتى تصل إلى عشر وحدات، فلا يمكن أن يتطور الوعى أو ينمو قط، اللهم إلا من خلال تفهم سير الوحدات الداخلية التى تؤكد فى اتساقها على تركيب العناصر الفاعلة فى العمل كله.

ويكون علينا من مراقبة العلاقة بين البنى وتآلفها فهمُ تطور الوعى وارتقائه.

على أنه من الملاحظ أننا لن نفهم طبيعة هذه الوحدات بدون الهبوط إلى عمق البنية الداخلية فيها.

وهذا يكون بمحاولة فهم المتواليات خلال استعارة أحد الأشكال اللحنية واستيعابها كمعادل ضرورى لفهم العمل كله.

وسوف نرى أن حرافيش نجيب محفوظ تقترب حثيثاً إلى شكل معين من هذه الأشكال الموسيقية، وهذا الشكل معروف فى التأليف المسرحى باسم (تنويعات على لحن).

يتردد فى المحاولات الروائية منها منذ العصر الباروكى مروراً بالعصر الكلاسيكى فالرومانسى حتى الآن (كانت أكثر المحاولات وعياً بهذا الشكل محاولة الكاتب العراقى أسعد محمد على الذى اكتشفه أثناء تحليله لرواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا ابراهيم جبرا.. ولم يكرر المحاولة أحد بعده).

فلنشر إلى هذا الشكل قبل أن نتابع روح التنويعات فى ملحمة الحرافيش.

تبدأ التنويعات فى الشكل الموسيقى بوحدة لحنية متكاملة فنياً يعرضها المؤلف ثم يعمل على استنفاد أبعادها عبر صيغ غير محدودة العدد. وعدد التنويعات يعتمد على قوة اللحن ومرونته من جهة، وقدرة المؤلف على الابتكار.

فى التنويع الأول. مثلاً، يجسد المؤلف طابع اللحن: غنائيا دراميا تصويريا قياسيا بحتا ثم يبنى لحناً جديداً فى إيقاعه وأصواته الفوقية لكنه فى جوهره يمت بصلة روحية باللحن الرئيسى.

التنويع الثانى يمكن أن يتم باستخدام (ايقاع) اللحن الأصلى وبناء لحن جديد عليه عبر سلم جديد ومسار مغاير فى العلاقات الصوتية.

أما فى التنويع الثالث فربما ارتأى المؤلف الرجوع فى الصيغة الأساسية (اللحن الرئيسى) وعرضها كما هى، لكن بتغيير فى الهارمونية والتوزيع الآلى، أو بإضافة أبعاد جديدة إلى تلك الصيغة تعطى انطباعاً بالتوسيع والتلوين.

ويبدأ التنويع الرابع بتطوير وتكثيف كافة الموضوعات (الألحان الأساسية والثانوية، ما يشبه الذروة على ذلك التنويع أو حتى غيره من التنويعات).

.. ويمكن أن تتوالى التنويعات الخامسة والسادسة والسابعة.. إلخ، دون تحدد، على شريطة أن يكون كل تنويع ذا خصائص تقنية جديدة، دون أن يبتعد عن اللحن الرئيسى على اعتبار أنه الأساس الذى تبنى عليه التنويعات، فهناك تباينات فى كافة التنويعات: فى السلم والأداة والأسلوب، تلك العناصر التى تعبر اضافات فنية جديدة لكنها رغم ذلك يجب أن تكون منبثقة من الموضوع الرئيسى على اعتباره المحور الذى تتواصل الأجزاء الأخرى من خلاله وحول دائرته.

والثابت فى التنويعة أنه كما يؤثر المحور فى الأجزاء فإن الاجزاء تؤثر بدورها فى المحور، وعملية تأثير الطرفين ببعضهما تؤلف الاطار العام (الشكل) للعمل كله.

وعاشور الناجى هنا يمثل ذلك المحور المقصود.

فلنحاول أن نبحث عن التنويعات فى ملحمة الحرافيش..

بيد أن ثمة إشارة لابد منها قبل ذلك، فمن الملاحظ هنا أن نجيب محفوظ لا يطرح موضوعه الملحمى بتكامل ووضوح، إذ يختلف فى هذا إلى حد ما مع الشكل الموسيقى، فالمؤلف الموسيقى يبرز فى البداية لحناً كاملاً تعقبه تنويعات متباينة، بينما نجيب محفوظ يقدم فى الحكاية الأولى لوناً من ألوان الحكاية الأسطورة التى تتباين فيها الأحداث وتمضى فى بساطة وعفوية لتجسد لنا ملامح هذا البطل - عاشور الناجى - خلال المعوقات التى تواجه الجانب الخير فيه، وقد ترتسم لنا خلال هذا شخصية طيبة عفوية نقية، لكنها لا تمثل (الشخصية الرئيسية) فى العمل كله.

ورغم ما يتأكد أثناء الحكى من الهدف النبيل الذى انتهى إليه عاشور/ الأب، فإننا سرعان ما ندرك أثناء القراءة، وحتى إكمال الحكاية الأخيرة، إن الشخصية (النموذج) لا تكتمل إلا باكتمال العمل الروائى كله.

ويجب ألا تخدعنا الملامح شبه المتكاملة لعاشور الأول، فإن هذه الملامح تظل ناقصة ما دمنا لم نلتق بمعوقاتها ونقائصها خلال الرحلة الطويلة مع الأحفاد.

وتتعدد التنويعات اللحنية..

إن ملحمة (الحرافيش) تبدأ بحكاية (عاشور الناجى) الذى يبلور دلالات المؤلف فى التنويعة الأولى، حيث تتداخل أجزاء وجوانب ونبرات وتنويعات جزئية وضمنية غزيرة تتصاعد فى خط صاعد ثم تهبط فى خط هابط، وتعاود الصعود دون ذروة ثم تهبط دون تؤدة بهدف تكثيف الحركة الأولى، فعاشور التقطه شيخ صالح - عفرة زيدان - وقد كان رضيعاً وحيداً فى الطريق العام، فرباه ونشأه على الفضيلة، حتى إذا ما رحل الشيخ ولما يبلغ عاشور العشرين، وجد عاشور نفسه وحيداً اللهم إلا من وازع الخير الذى غرس فى نفسه.

وتبدأ حلقة الخير والشر تتصارع فى عالم عاشور، وتتمثل فى رفضه للخمارة التى يدفع إليها دفعاً. وإيثاره للعمل اليدوى النظيف الذى يرضى به ويحرص عليه، وتهديه (رؤية) إلى الرحيل إلى الجبل بعد أن كاد وباء (الكوليرا) يعصف بكل شىء، ويرحل.

وتتوالى الأحداث: يتزوج عاشور للمرة الثانية بفلة (فتاة الخمارة) ويرزق بأولاد كثيرين كان أكثرهم قرباً منه شمس الدين - من زوجته فلة - ويكون عليه بعد أن يعود من الجبل إلى (الحارة) مرة أخرى، أن يدفع به دفعاً إلى الاستيلاء على إحدى دور الأغنياء - دار البنان - فيعرض حمايته على الفقراء ويأخذ من الوجهاء والأثرياء ليرد فضل ما لهم على من يحتاجه.

وتتوالى الأحداث فيوشى به ويدخل السجن ويخرج ثانية فيعود إلى حرصه على العدل بين الناس، وعلى إيقاف شر الأغنياء، ومحاولة أن يمسك بيديه السيطرة والعدل.

ولأن عاشور قد اهتدى إلى قانون (الخير/ القوة) فمحق (البلطجية) محقاً، ولم يفرض اتاوة إلا على الأعيان والقادرين، فوفر (لحارته) كل وسائل الحياة

الكريمة (فحف بها الإجلال خارج الميدان كما سعدت فى داخلها بالعدل والكرامة والطمأنينة) (ص ٨٥).

وليس أدل على شخصية عاشور - من قولته التى انتهت بها الحكاية الأولى:

«اللهم صن لى قوتى، وزدنى منها، لأجعلها فى خدمة عبادك الطيبين».

الإيقاع واللحن

يجىء شمس الدين - وحيد عاشور من زوجته الثانية - ليحل محل والده الذى يختفى فجأة، ويحدد الابن الثانى فى آل الناجى طريقه حين يردد «لا قيمة لبريق الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير وحب الناس» (٩٥).

ويرفض - منذ البداية - أن يداهن الأعيان أو يبتعد عن الحرافيش، ويفهم دوره فلا ينحرف أبداً عن مفهوم الفتوة فى مقاومة الشر والقضاء عليه - الفتوة كما تعلمت هو حامى الحارة وراعيها وكابح قوى الشر فيها..» (١١٨).

ولا يهزم شمس الدين من الشر وإنما يهزم من الزمن، فالسقوط بفعل الزمن هو السقوط أمام القانون العام للحياة، وهو سقوط طبيعى يختلف كثيراً عن السقوط أمام الضعف البشرى داخله بإغفاله لقانون الحياة - القوة والعدل - وهو سقوط هنا يمضى فى خط سقوط عاشور الأب. وبموت شمس الدين يبدأ إيقاع ثالث، مغاير..

إن سليمان يخرج من أصلاب آل الناجى بدون أن يحفظ (قانون) الفتوة، فيتحالف مع الأعيان مما ينشأ عنه تصاهر (الفتونة والوجاهة)، ويخلف التنازل تنازلات تالية، وحين تسقط قوى الخير داخل الإنسان تسقط مبررات العدل والسعى إليه، ويكون سقوطه هنا سقوطاً دراميا من الداخل قبل أن يعقبه السقوط المدوى فى الخارج.

«وتجنب سليمان المعارك ما وجد إلى ذلك سبيلا، وآثر فى النهاية أن يحالف فتوات الحسينية ليتفادى مواجهة

التحديات وحده، وفقدت الحارة مركز السيادة الذى تبوأته
من عهد عاشور الناجى

وتغيرت صورة العملاق ومنظره، ارتدى العباءة والعمامة،
واستعمل الكارتة فى مشاويره، نسى نفسه تماماً، ثمل حتى
أصابه خمار الانحراف. ومضى يمتلئ بالدهن حتى صار
وجهه مثل قبة المئذنة وتدلى منه لغد مثل الحاوى» (١٥٣)

وتمضى تنويعة لتأتى أخرى..

إن سماحة - من آل الناجى - فى سعيه إلى العدل ومقاومة الظلم يقضى عمره كله هارباً فى عالم (كافكاوى) قاتم، فهو يحيا حياة الهارب المطارد تحت اسم آخر - بدر الصعيدى - ويطلق اللحية منتظراً سراب العدل فى مجيئه المستحيل.

وتظل العدالة مطاردة دائماً فى شخص سماحة لأكثر من مرة حتى يأتى أحد الأحفاد فى الحكاية الخامسة ليبدأ إيقاع جديد.

إن (قرة عينى) يقترب بحكايته - إلى حد كبير من حكاية إيزيس وأوزوريس فى التراث الفرعونى، كان قرة عينى طيباً ورمانة - الأخ - شريراً، وعلى حين غرة يكتشف قرة أن رمانة كان على علاقة بعزيزة وأنه كان ينوى أن يهجرها بعد أن سلبها أعز ما تملك، ويحاول اقناعه بالزواج منها دون جدوى مخبراً إياه أنه يحب شقيقتها رئيفة وأنه ينوى الزواج منها، وتستيقظ قوى الخير داخل قرة ويتقدم للزواج من عزيزة عطفاً عليها.

وتمضى ملحمة الخير والشر ليتمكن الأخ الشرير من القضاء على قرة أثناء رحلاته التجارية، بينما ينمو ولده - عزيز - دون أن يتقدم للانتقام - على عكس الأسطورة الفرعونية - من قاتل أبيه، ويتأكد القانون فى الملحمة من السعى وراء العدالة دون جدوى، وبالتبعية، افتقاد مبررات القوة (الفتونة) فى أسرة الناجى..

وفى حكاية (شهد الملكة) نلتقى مع تنويعة لها إيقاع تقنى مغاير تماماً، فنحن أمام امرأة بارعة الجمال - من آل الناجى - تمثل وجهاً قاتماً من وجوه النوازع البشرية - الغرور -، مما ينشأ عنه انحدار قيمة العدالة امام اختياراتها..

إن زهيرة ـ وهذا هو اسمها ـ تقترن بأكثر من رجل (عبده الفران/ محمد أنور/ نوح الغراب..)، غير أنها تكون لعنة لكل من يقترن بها، أو يحاول النيل من شهدها، إذ إنها تمثل الغرور الإنسانى فى أخطر معانيه، ومن ثم، يأتى المصير من جنس الموقف بالقتل غيلة فى وضح النهار.

وإذا كانت زهيرة تمثل مجازاً مرسلاً لغرور العظمة، فان ولدها ـ جلال ـ يمثل تنويعة مماثلة تمضى عبر امكانات الاستمرارية التى تخدم الشكل والفكرة فى آن واحد .إننا أمام تنويعة جديدة نابضة بالإيقاعات الملونة والاختلاف الحاد السائد والممكن، فى عرض ملحمى متدفق، ناتج عن فعل الشخصيات لتأكيد اللحن الأخير.

إن جلال ـ صاحب الجلالة ـ مثل أحط وجوه الفتوة وأدناها فى السياق الملحمى المتوالى .

يفقد جلال اتزانه تحت رحيل خطيبته ـ قمر ـ فإذا به يبحث عن الراحة والطمأنينة فى أى شىء، فى الفتونة، البحث عن الخلود، الخمر، الشباب، المئذنة.. إلخ، غير أن شخصيته التى تتمثل فى نهاية الأمر فى الطغيان تنتهى به إلى نهاية مروعة فى حوض شرب الدواب بعد أن تقضى عليه إحدى عشيقاته.

والملاحظ أن هذه التنويعة وإن بدت أنها فى بداياتها ـ مع شهد الملكة ـ تظهر دون تمهيد ـ فقد تعمقت هنا وتلونت بمعالجة فنية بديعة، إن محفوظ ظل يضيف إلى هذه التنويعة العديد من التفاصيل الناتجة عن نمو الحدث وتطوره، وظل يضيف إلى الموضوع الأساسى خلال الموضوع الفردى ما يصل بتنويعته إلى ذروة التوصيل الذى انتهى إلى هذه النهاية.

إن الحد الأقصى لهذه التنويعة يصل فى نهايتها عند آخر فقرة فى الحكاية، وهى فقرة لايمكن تجاهلها قط، وهو ما يضطرنا إلى إثباتها، يقول آخر متن فى الحكاية السابقة بعد أن تناول جلال السم دون أن يدرى:

«وعثر فى تخبطه بجسم بارد، آه إنه حوض الدواب اجتاحته فرصة النجاة، انحنى فوق حافة الحوض، فتهاوى إلى أسفل. مد ذراعيه فغرقتا فى الماء،

لامست شفتاه الماء المشبع بالعلف. شرب بنهم، شرب بجنون. صرخ صرخة مدوية ممزقة بوحشية الألم، غاص نصفه الأعلى فى الماء العكر، تقوض نصفه الأسفل فوق أرض مغطاة بالروث، كفنته الظلمة الحالكة فى تلك الليلة المثيرة المفزعة من ليالى الربيع...»(٤٤٢).

وتستمر التنويعات لتمضى فى خط دائرى، فمع أن كل تنويعة (حكاية)، فى ملحمة الحرافيش تنم عن روحية أصيلة أو خاصية أساسية فى اللحن الأصلى، وتكرار للموضوع الرئيسى بشكل ما فى كل مرة، فإن التنويعتين الأخيرتين فى الملحمة تمضيان لتكملا دائرة (الفكرة الثابتة) فى العمل كله.

فى الحكاية التاسعة نحن أمام فتح الباب - رمز آل الناجى - الذى وفق أخيرا فى أن يستعيد (الفتونة) رمز القوة عند عائلته، رمز الحاكم الصالح عند عاشور وليس جلال، وينجح فتح الباب - بالفعل - فى استرداد الفتونة لتحقيق آمال الحرافيش.

لقد استطاع أن يستثمر غضب الحرافيش ويمضى بهم لانتزاع حقوقهم من بين فكى السادة، غير أنه لم يكن مؤهلا لحمل النبوت، إنه «لم يقبض فى حياته على نبوت، وجسمه الهش لايصمد لضربة يد»، ومن ثم ، فإن العدل بدون القوة سوف يظل يتيما ضعيفا لاحول له ولاقوة.

لقد حقق حلم الحرافيش لكنه لم يستطع أن يحوله إلى واقع.

كان عليه بعد أن قضى على الفتوة السابق، الفاسد، أن يعد الحرافيش، ويتحدث كثيرا عن الغد، حديثا رومانسيا، غير أنه لم يستطع أن يكبح جماح (رجال العصابة) من حوله، إنهم مازالوا يتمتعون بامتيازاتهم ، ويستولون على خير ما فى الإتاوة التى تفرض، ويعيشون فى نهاية الأمر فسادا بين البطالة والبلطجة.

كان يملك حلم الحرافيش ولايملك سيوفهم..

وكثيرا ما رُئى فى الفترة الأخيرة من حياته يغلظ القول:

- على اللعنة إن خنت جدى لحظة واحدة!

وحين كان يسأل:

ـ وكيف تتحدى القوة؟

يقول:

ـ الحرافيش

فقالت له جدته باشفاق:

ـ سيقتلونك قبل أن تتصل بأحد منهم (٥١١).

وصحت نبوءة جدته، فقد اشتد الحذر بالعصابة وراقبوا الحرافيش بالإرهاب والعنف ، فاذا هو ذات صباح محدد الإقامة لاحول له ولاقوة، ولايلبث أن يعثر عليه «جثة مهشمة»

ونقترب أكثر من اكتمال الدائرة فى التنويعة الأخيرة.

وإذا كانت شخصية عاشور/ الأب تمثل جزءا كبيرا من (الفكرة الثابتة) فى العمل كله، فإن ثمة شخصيات تمثل متواليات ثانوية فى تكوين اللحن ولاتمثل التنويعة الرئيسية فيه، يمكن أن نضيف إلى شخصية عاشور الأب شمس الدين وفتح الباب، غير أن شخصية عاشور الأخير ـ فى الحكاية الأخيرة ـ تعمل على صهر العناصر النغمية كلها فى قالب التنويعات، ومن ثم، إكمال اللحن.

إننا خلال قراءتنا للحكاية الأخيرة لانخطئ هذا الإحساس الذى يؤكد أننا أمام اللحن الأخير الذى يكون على امتداد الملحمة كلها تنويعات تبرز احيانا أو تختفى احيانا أخرى ، غير أن هذا اللحن الأخير يظل بمثابة (الفكرة الثابتة) كما يقال، فى السيمفونية الرومانسية، فى لحظة الاكتمال الأخير.

لقد ادرك عاشور الحفيد قانون (الفتوة)، فعرف كيف يحمل التوت إلى جانب النبوت.

لقد عرف الضعف الإنسانى فحاول أن يقلع عنه ونجح فى هذا حين اختار أن يفارق اثنين (حب المال وحب السيطرة على العباد) فاقلع عنهما، وسار بين الحرافيش سيرة حميدة، وراح يعمل زمنا طويلا ليعيد عصر عاشور الجد ـ

عاشور الناجى ـ وقد كان فى فترة التأملات والتدبير دائم الإقامة مع الحرافيش دائم الحوار معهم:

ـ ماذا ينقصكم؟

ـ الرغيف..

ـ بل القوة!

ـ الرغيف أسهل منالا..

ـ كلا!

ـ إنك قوى عملاق فهل تطمح إلى الفتونة؟

ـ ثم تتقلب كما انقلب وحيد وجلال وسماحة!

ـ أو تقتل كما قتل فتح الباب..

ـ حتى لو صرت فتوة ص الحا فما يجدى ذلك؟

ـ نسعد فى ظلك.

ـ لن تكون صالحا أكثر من ساعة!

فيتساءل عاشور:

حتى لو سعدتم فى ظلى فماذا بعدى؟

ترجع ريمة لعادتها القديمة..

لاثقة لنا فى أحد، ولافيك أنت!

فابتسم عاشور قائلا:

ـ قول حكيم

ولكنكم تثقون فى أنفسكم (٥٥٣، ٥٥٤).

وانتهى تأمله الطويل وحواره الدائم معهم بايقاظ الظلم داخل أنفسهم أولا،

وايقاظ الوعى فى دخيلتهم بعد ذلك ، فعادت الفتونة من جديد فى آل الناجى ، وعاد معها قانونها الذى يتلازم فيه القوة والعدل، أو التوت والنبوت.

- العدل خير دواء.

- إنى أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش وأكثر مما أكره الأعيان (٥٦٢).

وعلى هذا النحو، استطاع عاشور الأخير أن يصور اللحن الملحمى عبر إضافات التقنية الأخيرة فى العمل كله، فنحن نعثر فى نهاية الملحمة على تعميق وتكثيف العلاقات الداخلية، وتباين الإيقاعات المتداخلة والاكثار من عمليات التفاعل بين التنويعة الأولى وبقية التنويعات، دون أن يبتعد صاحب الملحمة قط عن طابع اللحن الرئيسى.

وقد يكون من المفيد أن نحول الإيقاع الموسيقى إلى إيقاع ملحمى خلال عديد من الإشارات التى جهد المؤلف فى تضمينها فى نهاية الملحمة:

(١) سرعان ما ساوى فى المعاملة بين الوجهاء والحرافيش وفرض على الأعيان اتاوات ثقيلة .

(٢) بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء.

(٣) .. وقام هو فى الحارة عملاقا كالمئذنة ولكنه فى الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء والطمأنينة (٥٦٤/ ٥٦٥).

وعلى هذا النحو، عرف عاشور الحفيد قانون الحياة، وتملك النبوت فى الوقت الذى تملك فيه التوت، وقد كان واعيا أشد الوعى أن عاشور الأول وان خلق من الحرافيش قوة، فإنه لم يستطع أن ينتصر دائما على نفسه؛ إذ سقط مرة فى حمأة الذات، ومن هنا، فقد «تم له تحقيق أعظم نصر وهو نصره على نفسه».

ولأول مرة، فإن أحد أحفاد عاشور الناجى يذهب إلى التكية ليرحب بالأناشيد ويفهم مكنونها، لقد اهتدى إلى سر الحياة فأحس (كأن الأناشيد الغامضة تفصح عن اسرارها بالف لسان) (٥٦٧).

(٦) الوعى الممكن

وتتعدد أبنية الوعى ودرجاته..

فالوعى الواقعى - السائد - يسبقه نوع آخر من الوعى الخاطىء - السلبى -، كما يلحق به نوع تالٍ من الوعى الممكن - الطموح.

الوعى الأول يظل وعيا جامدا لايرقى إلى الفعل، والوعى القائم أو السائد هو وعى يمثل حالة المجتمع فى وضع استاتيكى ثابت وفى فترة زمنية معينة، الخروج منه هو الخروج بالوعى الذى يرقى إلى الفهم والتطور والتغيير.

ولهذا ، فإن الجماعة تعانى من ذاتها فى الوعى القائم دون تكشف قوانين التطور والتطلع إلى عالم آخر لاتتوافر شروطه فى عالمها، غير أنه إذا توفرت عدة أسباب يبلورها المثقف (الحاكى) هنا، يمكن بها أن يصل إلى العالم الذى يطمح إليه. ثمة منطقة قائمة دائما بين الوعى السائد والوعى المرتقب.

ومعنى ذلك أننا عندما نريد دراسة وقائع الوعى الجماعى، أو بدرجة أكثر، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعى مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما - كما يؤكد جولدمان فى كتابه الهام Marxisme et Scienees Humaines فإنه يلزم البدء بالتمييز الاولى بين ذلك الوعى الواقع بماله من مضمون خصب غنى متعدد، وبين الوعى الطموح على اعتبار أنه يمثل الحد الاعلى من التلاؤم الذى يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها.

وعلى هذا النحو، تتعدد أبنية الوعى، وتتحدد خلال الواقع الذى تعكسه القراءة فى ملحمة الحرافيش، فهذا الوعى الأول - القائم - هو حصيلة تغييرات تاريخية واجتماعية عديدة دفعت بهم إلى هذا الواقع الذى يعيشون فيه، فهم على هامش الحياة دائما ما دام هناك حاكم لايحرص عليهم، أى ، لايحرص على منابع القوة ومحاولة الاستفادة بها لتعميق الشرعية التى يسعى إليها، وهم فى مركز الوعى الايجابى الذى يدفعهم إلى حركة، ومن ثم الثورة علي ظالميهم مادام الحاكم يعى أهميتهم ، والمكانة الهامة لهم فى منظومة الحياة التى يحياها فى هذا الإطار.

والدرجة التى تكون دائما بين واقعهم الاول - الثابت وواقعهم التالى - المتحرك - هى الدرجة التى يستطيعون بها الترقى إلى هذا الوعى الهام الذى يسعى إلى تغيير الوضع القانونى خاصة لهم فيصبحون مشاركين فى إدارة الحركة بل وصانعيها.

وسوف نحاول كشف بعض أبنية الوعى أكثر خلال العودة إلى حكايات الملحمة، لنقرأ فيها هذه المرة قراءة رأسية - بعد الأفقية - لنرى إلى أى حد تطور الوعى «الممكن»، الذى كان قبل هذا التطور يمثل عناصر الواقع «السائد».

وسوف نرى ان هذا التطور كان يمضى خلال القانون الثابت: القوة والعدل لقد كان معيار الخير عند عاشور الناجى دائما هو تنبهه لإغراء القوة والاستسلام لتأثيرها، ومن هنا، ابتعد عن هذه المؤثرات فتحددت فلسفة عاشور الاول مع الحرافيش بقوله:

> (... لم استأثر بالمال لنفسى، اعتبرته مال الله. واعتبرت نفسى خادما فى إنفاقه على عباده، فلم يعد يوجد جائع ولامتعطل)«٨٠».

كان على الحرافيش أن يجاوزوا واقعهم القديم إلى واقع جديد يدعو إليه عاشور، وهو واقع كامن فى اعماقهم وأن يستطيعوا العثور عليه واكتشافه، حتى إذا ما سعى إليه عاشور وعمل له كان عليه أن يتعامل مع أصحاب المصلحة الحقيقية منهم ، ومن ثم نجح فى البلوغ بهم إلى مرتبة أعلى.

وكما وصل عاشور الاب إلى قانون الوجود عند الحرافيش، استطاع عاشور الأخير الاهتداء له، وتأكد أن الدرجة التى يستطيع معها أن يحقق العدل بين الناس هى التى يستطيع بها أن يقبض على القوة بيد من حديد، ويعتمد فى هذا على أولئك الحرافيش الذين يكتشفون واقعهم فى ضوء الفعل القائم.

والصفحات الأخيرة من حكاية التوت والنبوت - الحكاية الأخيرة - زاخرة بهذا الواقع الذى يسعى فيه صاحبه إلى إقامة حكمه على أساس العدل، واقامة العدل على اساس الشرعية التى تتمثل فى القوة وتتحصن فيها.

٧ـ الصمت والتحول

يلاحظ أن فترة الانتاج الإبداعى عند نجيب محفوظ كان يعقبها ـ دائما ـ فترة جدب أو صمت طويل.

وكانت هذه الفترة تبدأ مع الأحداث الكبرى فى تاريخ مصر وتنتهى بانتهاء فترة زمنية طويلة على حدوثها.

وقد بدا واضحا مرتين: إحداهما كانت عقب ثورة ١٩٥٢ مباشرة، والأخرى، كانت عقب هزيمة ٦٧ مباشرة..

فلنتمهل اكثر عند بداية المرحلتين لنرى تأثير هذا ـ فى المقام الاول ـ على تطور الشكل الفنى وصعوده إلى قمة التطور والاكتمال مع تطور المضمون الإنسانى.

فمن الملاحظ أن الفترة التى تلت ثورة ٥٢ فى مصر، ولفترة طويلة، لم يكتب نجيب محفوظ شيئا، ففى الفترة السابقة لهذا العام ـ ٥٢ ـ كان قد انتهى من ثلاثيته التاريخية ، وانتهى من رواياته التاريخية التى استلهم فيها تاريخ مصر الحديث: القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب وشغل بين عامى ٤٦/ ١٩٥٢ باعداد الثلاثية وكتابتها: بين القصرين، قصر الشوق، والسكرية ، حتى إذا ما جاءت الخمسينات ، كان محفوظ، على العكس من الأحداث الكبيرة التى جاءت مع ثورة يوليو فى مصر، قد راح فى سبات طويل.

ولانعثر على سبب واحد فى تفسير هذا الصمت، اللهم إلا عند نجيب محفوظ نفسه، فابن ثورة ١٩١٩ وصاحب المبادىء الوفدية القديمة كان قد وقف مشدوها امام الثورة الجديدة المغايرة للثورات السابقة فى تاريخ مصر، ومن ثم شغل فى هذا التغيير الذى كان يدور أمامه ـ وليس داخله ـ ومن ثم لم يخلف ما يمكن أن يدفع به إلى التفاعل معه والتعبير عنه.

وفى هذه الفترة التى امتدت قرابة سبع سنوات، كان الكاتب يفسر صمته، ولأكثر من مرة، بأنه يعود إلى أنه كتب كل ما عنده، وانه قد افرغ كل ما لديه من

الاجتهاد الفنى، وسوف يكتب مرة أخرى فى حالة واحدة، هى، ان يواتيه المضمون الإنسانى الجديد.

وقد كان قمينا أن تدفع به انتصارات ثورة يوليو إلى اعادة النظر فى الكتابة ، فبعد عدوان ١٩٥٦، وتأميم قناة السويس - تحديدا - بدأ نجيب محفوظ (كما صرح لى فى محضر نقاش) ، يعيد النظر إلى موقفه الإيجابى من هذه الثورة - لقد كان يتخذ موقفا حياديا منها بعد قيامها، بل وقد كان أثناء أزمة ١٩٥٤ ينحاز ضمنيا إلى محمد نجيب على أساس أن هذا الأخير يميل إلى فكر الوفد فى تحالفه مع القوى السياسية قبل الثورة، ومع أن محفوظ لم يتخذ موقفا كتابيا واضحا من هذا، فإن انحيازه للجانب الآخر المعادى لجمال عبدالناصر جعله يميل - فكريا - إلى الجانب الآخر.

وقد تحول هذا كله فى اتجاه آخر حين بدأت انتصارات ثورة عبدالناصر تترى، فدفع به هذا كله إلى البحث عن شكل جديد يتواءم مع النقلة الهائلة فى الواقع.

وقد انعكس هذا التحول الجديد فى رواية (أولاد حارتنا) التى استطاع أن ينشرها مسلسلة عام ١٩٥٩ بما فيها من شكل فنى منظور وفى اتجاه مغاير لأعماله السابقة.

وقد توالت محاولاته فى هذا الاتجاه بتعدد النقلات الفنية والتطور الروائى بين عامى ١٩٦٧/٥٩ فصدرت له أعمال روائية وقصصية كثيرة لعل من أهمها فى العالم الروائى: اللص والكلاب، السمان والخريف، الطريق، ثرثرة فوق النيل.. حتى وصل فى تطوره الفنى إلى اقصاه مع رواية: ميرامار.

غير أنه بمجىء هزيمة ١٩٦٧ التى صكت أسماع الجميع، راح نجيب محفوظ - كعادته مع الأحداث الكبرى يركن إلى الصمت ويجتر ألم النكسة، وهذا واضح تمام الوضوح فى قصصه التى نشرت فيما بعد تحت عنوان (تحت المظلة)، يحاول أن يجسد بشاعة اللحظة باحثا فى الوقت نفسه للخروج من عالم الهزيمة بالبحث عن تجاوزها.

والجدير بالذكر أن محفوظ لم يعثر على شكل روائى ضخم فى هذه الفترة، وإنما راح ينشر انطباعاته فى مجموعاته: خمارة القط الأسود، تحت المظلة، حكاية بلا بداية ولا نهاية، شهر العسل، الجريمة.. ثم راح يكتب عدة روايات لم يصل فى احداها إلى الشكل الفنى المتميز فعرفنا له، منذ بداية السبعينيات، روايات من أمثال: المرايا، الحب تحت المطر، الكرنك ، قلب الليل، حضرة المحترم.

لقد جهد محفوظ فى رسم شكل مناسب فى أعماله الروائية الجديدة، غير أن وصوله الى ذروة الشكل الفنى، كان بمجىء روايته (ملحمة الحرافيش) التى كتبها بين عامى ١٩٦٧/٦٥، ثم نشرها مسلسة فى كتاب عام ١٩٦٧.

فالحرافيش ملحمة تحمل رموزا جمالية كثيرة، ودلالات فنية متعددة قلما نجدها فى أى عمل آخر من أعماله منذ (اولاد حارتنا) التى كتبها فى نهاية الخمسينيات.

فلنشر إلى أهم عناصرها الزمان، المكان، الشخصيات، الرمز.. وما إلى ذلك لنرى إلى أى مدى كانت ملحمة (الحرافيش) مرحلة متميزة فى كتابات نجيب محفوظ من منتصف السبعينيات حتى الآن.

٨- الزمان والمكان:

إن ملحمة (الحرافيش) ترتبط بفضاء (أسطورى) لا يمكن إغفاله، فإنها تحمل، بالتبعية، مظاهر الرمز والإيحاء بما يقلل من بواعث الواقعية.

ذلك، لأن الواقعية يتأكد فيها الزمان ويتحدد، ومن هنا، فإن التسلسل الزمنى يخضع لعناصر صورة أخرى داخل النص سواء فى القص أو الحكى.

فهو يتصل بزمان محفوظ السرمدى، المطلق، وفى الوقت نفسه، ينفصل عن (تاريخ) الحرافيش أو الفتوات أو التكايا أو الحارات إلى غير ذلك من الرموز التى يتميز بها عالم الكاتب.

ورغم أن العالم الأسطورى يخيم على حكايات الملحمة، فإنه لا شىء يوحى قط، باهتمام الكتاب بعنصر الزمن أو حركته، وهو إهمال مقصود لذاته.

وهذا الإهمال يعود ـ كما تقرر إلى الجو الخاص للعمل، وهو ما يختلف فى الأجواء الأخرى، فى أعمال أخرى (على سبيل المثال: الثلاثية والباقى مع الزمن ساعة)، ففى اعماله الأخرى تتأكد أن الزمن هو الحقيقة الأزلية الوحيدة التى تتحكم فى كل الجزيئات حوله، وهو الترمومتر الواضح القاطع على أن الزمن يمضى إلى الأمام ويترك اثره فيمن حوله، أما هنا، فإن الزمن متوقف متجمد فى لحظة (الحدث) كما هو الحال فى الحكايات الشعبية.

وقد نعثر فى الحرافيش على زمن ممتد، محدد، غير أن زمن الحكاية ينتفى فى غيبة مفردات خاصة يحاول أن يحدد فى إطارها كما هو الحال فى عديد من أعماله المعنية بالزمن، فضاء زمنيا رحبًا، أنه كثيرا ما يورد فى الملحمة جملة تقول «الزمن لن يتوقف وما ينبغى له».

وهو ما يقال بشكل متطابق عن المكان.

فعلى الرغم من أن عالم (الحرافيش) هو عالم واقعى، محدد، ملىء بالتكايا والحارات والساحات والسور العتيق والقهوة والبوظة وما إلى ذلك من مسميات عالم محفوظ.. فإن المكان لم يتحدد، قط، بواقع جغرافى نستطيع معه أن نشير إلى تضاريس أو أقطار أو مفردات تدل على فضاء المكان أو تقصده فى حد ذاته.

الكون يظل هو المكان الوحيد.

وتاريخ البشرية يظل هو الزمان الوحيد.

وقد يكون من المفيد أن نورد هنا رأى نجيب محفوظ فى الفضاء المكانى أو الزمنى حين قال: (الشرق الأوسط، ١٩٨٥/٢/١٥):

> ـ لقد تصورت الدنيا زمانا ومكانا، بخيرها وشرها .. كل الأزمنة وكل الأمكنة وكل الناس يسبحون فيها فى مواجهة بعضهم البعض يظنون أنهم أحرار.. وحركاتهم مرصودة ومواجهاتهم محسوبة على اختلاف انواعها وأساليبها ليس منها الا التنفيذ، وليحسنوا او ليسيئوا، فيسقطون فى الشر أو يترفعون عن الحضيض، ليكون الإنسان انسانا حقيقيا.

٩ - أبعاد الشخصية:

تعتمد الحرافيش فى شخصياتها على الشخصية المحورية دائما، وفى إطار صراع الشخصية مع الظروف المعاكسة لها (المال/الوجاهة/النفوذ.. الخ) أو مع عدة شخصيات أخرى لتأكيد الحدث الرئيسى فى العمل.

وثمة عناصر درامية أو ملحمية يمكن أن نشير لها حين نتوقف عند هذه الشخصية المحورية فى إطار (الملحمة) وفى إطارها..

ومن هذا ما يلاحظ أن هذه الشخصية تظهر وتختفى طيلة اللحن الرئيسى تحت مسميات أخرى واحداث متباينة، كما قد يدفع الكاتب ببعض الشخصيات الأخرى لتلعب دور (حامل الرأى) بدلا من الشخصية المحورية، غير أنها لا تلبث - فى جميع الحالات - أن ترتد مع الحدث إلى نقطة المركز من جديد.

أى أن كل الظروف والروافد تلقى مجرى الشخصية المحورية.

وخلال هذه الشخصية وخلال حركة الفعل الإيجابى أو الفعل السلبى تتأكد درجة الوعى، فهى تبدأ من الفعل الخاطىء لتصل منه إلى الفعل القائم - وتتحدد محاولات هذه الشخصيات لتنتهى الأفعال مجازا إلى درجة من درجات الوعى البسيط، فبعضها يجاوز الوعى الواقع - كما هو الحال عند عاشور الأول أو عاشور الحفيد - ويجاوزه إلى الوعى الذى يتعدى الواقع لما يجب أن يكون، غير أن بعض الشخصيات الأخرى - من آل الناجى - تظل دائرة فى حيرة الوعى الخاطىء أو انتفاء الوعى الإيجابى.

ويبدو أن التحول فى الشخصيات أثناء توالى الإيقاعات الفنية يشير إلى تغير فى مستويات الوعى، فقد تحمل شخصية مستوى كاملا من الوعى الممكن كعاشور الناجى، غير أن هذا الوعى يكون قد سبقه وعى سائد أو حتى خاطىء بحكم الصراع بين الخير والشر أو بين الصواب والخطأ، وبمجرد أن يرحل عاشور الأول ووولده شمس الدين نلحظ هبوطا فى درجات الوعى يتمثل فى هذه الأنماط/ الشخصيات الهابطة فى دائرة المحاق، حتى إذا ما أشرف لحن الختام

على نهايته، تبدو العديد من التنويعات التى تقترب وتبرز رويدا من ختام الملحمة لتصل إلى درجة الوعى الفاعل خلال مواقف الشخصيتين الأخيرتين.

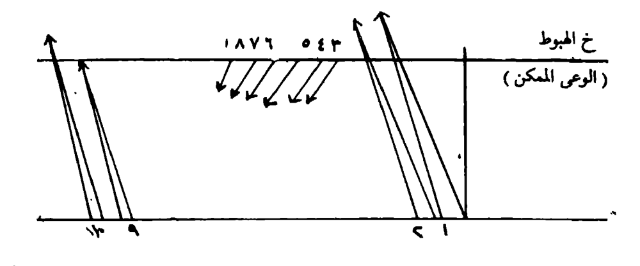
إن فتح الباب وعاشور الحفيد يمثلان تنويعتين لهما خصائص فريدة دون أن تبتعدا عن اللحن (الموضوع) الرئيسى بل يكونان جزءا من ادواته وأسلوبه، وإن كانا يتميزان بما يمكن أن يضيف إلى لحن الختام تنويعة أساسية.

وهذا يصل بنا إلى عنصر آخر يرتبط بهذا العنصر.

ولأن العناصر الفاعلة تتماثل فى الفعل الإيجابى للبطل، فيتحول إلى أسطورة، فإن الشخصيات تتشابه إلى درجة يمكن معها أن يمزج هذه الشخصيات كلها فى شخصية واحدة، فإذا الشخصيات تتشابه فى عديد من الخصائص وتتمازج فى عديد من الصيغ، غير أنها فى نهاية الأمر توحى بخصائص تقنية مباشرة تؤدى إلى شخصية واحدة هى شخصية عاشور الناجى.

إن عاشور الناجى - وهو ما تقدمه لنا بشكل ما، التنويعات المتوالية - يبدأ مع تطور الأحداث والوقوع بين طرفى الشر والخير ليدرك من هذا كله قانون الكون، فيصل فى نهاية رحلته إلى رموز هذا القانون بايثار العدالة والاكثار من الحرافيش حوله.

واللحن كله يؤكد (الأثر) الرئيسى للملحمة من خلال مصائر الشخصيات التى تكون أفعالها منبثقة من هذا الأثر الرئيسى على اعتبار أنه يمثل درجات الوعى فى هبوطها أو صعودها كما يوضحه لنا هذا الشكل.



الأرقام ١، ٢، ٩، ١٠ تشير إلى الشخصيات التى تبدأ من خط الهبوط لتصل منه (سواء الشخصيات الأولى أو الأخيرة) إلى خط الصعود وتجاوزه، بينما بقية الشخصيات بما تمثله الأرقام ٢، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨ تشير إلى هذه الشخصيات التى تبدأ من خط الصعود (بفعل السلف) لتصل إلى خط الهبوط.

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام تباينات كثيرة فى الشخصية، غير أن هذه التباينات هى التى تمثل فى نهاية الأمر الإضافات الفنية التى تكون من أدوات البناء فى اللحن الرئيسى (أو الشخصية المكتملة) . وهى إضافات تكون منبثقة من الموضوع الرئيسى ومكملة له.

وهنا نصل إلى عنصر ثالث.

---

(١) قارن Max Frisch: Die Tagebuchey, Frankfurt, 1962

(٢) Albert Camus: Verteidiauna der Freiheit, Hamburg 1968.

إذ إن اختفاء الشخصيات الصاعدة - بالموت أو الاختفاء - لا يعنى فناءها، وإنما تناميها خلال عناصر الإيجاب فى الشخصية الأخرى، فالموت أو الحياة، أو تطور الحياة يعنى صعودا أو هبوطا فى الخط البيانى للكاتب.

معنى هذا ان الوعى وتجاوزه يظل أهم سمات الشخصية فى تطورها الإيجابى، فى وقت يتأكد فيه العكس، فإن هبوط الوعى إلى أقصاه - درجة الوعى المزيف - يحول دون استمرار الشخصية إلى ما تصبو إليه أسرة الناجى وعلى رأسها عاشور.

ومن نافلة القول هنا أن نعيد ما سبق أن فصلناه من قبل، إن ادراك قيمة العدل تظل مرهونة دائما بإدراك قيمة القوة والسعى إليها.

والقوة هنا لا تكون بالكشف عن قوة (الحرافيش) والتنبيه إليها فقط، وإنما محاولة صياغتها ضمن القانون العام للعمل، بأن يحاول الحاكى أن يؤكد أن الكشف عن هذا القانون يكون بالسعى إلى تغيير (الحالة) الساكنة التى تحول بين الناس وبين تجاوزها.

وقد يكون من الموفق أن نرى هذا بشكل أكثر دقة حين نحاول أن نصيغ رموزه خلال الشكل الآتى:

آل الناجى	العدل	القوة
عاشور الناجى	×	×
شمس الدين	×	×
سليمان	—	—
سماحة	—	—
قرة عينى	×	—
زهرة	—	—
جلال	—	—
سماحة	—	—
فتح الباب	×	—
عاشور	×	×

لقد كان عاشور الأول، أول من فهم رمز القانون، ومن ثم حرص عليه، وصار بعده شمس الدين، غير أن آل الناجى بعد ذلك راحوا يمضون فى تنويعات غافلة عن القانون العام أو اللحن الرئيسى، ومن ثم، لم نعثر على أحد منهم من حاول الوصول إلى أقصى طرفى القانون (التوت/ النبوت) حتى وصلنا إلى عاشور الأخير، لقد استفاد بتجارب آل الناجى السابقة كلها، فراح يحرص دائما بعد تأملاته الطويلة بين التكية ووسط الحرافيش على الفهم والفعل.

ومن ثم، فإن كلمات الحاكى الأخيرة تزخر بالإيحاءات التى تؤكد اكتمال اللحن على يد عاشور الحفيد.. يقول المتن:

> «وجدد عاشور الزاوية والسبيل والحوض والكتاب، وأنشأ كتابا جديدا ليتسع لأبناء الحرافيش.. (و) قام فى الحارة عملاقا كالمئذنة ولكنه فى الوقت نفسه مستقر للعدل والنقاء والطمأنينة» (٥٦٥).

بيد أن هناك عنصرا أخيرا لا يمكن إغفاله فى رصد إطار الشخصية المحورية فى الحرافيش، ونقصد بها السمات الملحمية التى تتميز بها الشخصية، ومن أهمها ما يتصل بالطفولة أو البيئة التى أثرت فى البطل أو الرؤى أو الأحلام الكثيرة التى امتلأت بها الملحمة.

إن طفولة عاشور الناجى - خاصة - تظل حدثا غير عادى، فقد عثر عليه الشيخ عفرة زيدان أثناء سيره إلى المسجد، وقد كان (لقيطا)، وقد كانت طفولته تخلو من الإثم، وما كاد يبلغ العشرين حتى رحل عنه أبواه بالتبنى، فلم ينزلق قط فى الرذيلة، ولم يطلب قط - كشقيقه غير الشقيق - ما فى يد الناس، ولم يستخدم قوته - كغيره - فيما يضر الآخرين.

وتتدخل العناصر الطبيعية لتجسد شخصية عاشور معنى يجسد (النموذج) الواحد فى آل الناجى فيما بعد، فالطاعون الذى يحل بأهل الحى يدفع به إلى الهجرة بعد رؤيا تدفع به إلى الجبل، ويدفع به الجبل لشهور إلى محاولة التقرب من أناشيد التكية ومحاولة فهم قانون الكون أكثر، ويعود بعد زوال الخطر

لتجسد ملامحه الشخصية أكثر هذا العالم الذى تتحدد فيه المفردات حول حياة جديدة تميز عالمه الصوفى النبيل: السبيل، الزاوية، الحارة، التكية، الطير.. وما إلى ذلك.

وقد يكون الحلم أو الرؤيا من أكثر العناصر الملحمية تشكيلا فى شخصية عاشور هنا، فهو يحلم مرة بالشيخ عفرة زيدان - الأب الذى تبناه - ليدفع به إبان الكوليرا بعيدا عن القبر، وهو مرة أخرى يلتقى - فى الحلم كذلك - بعيدا إلى الطريق (الخلاء)، وتتعدد صور الحلم أو الرؤيا عند اختفاء عاشور بالفعل مما يؤكد دور هذه الأحلام فى دفع الأحداث إلى مداها الذى قدر لها.

وهنا نصل إلى العنصر الثانى..

١٠ - الرمز أولا:

وقد يكون الرمز من الأهمية بحيث نخصص له موضوعا خاصا.

فمن المؤكد أن الرمز من أهم القيم التى تتردد فى هذا العمل.

ولا يعنى هذا أن الرمز يظل القيمة التعبيرية الوحيدة فى (الحرافيش)، وإنما تزخر الملحمة بكثير من القيم التعبيرية الأخرى، كالعبث واللامعقول والتغريب والتصوف... وما إلى ذلك، غير أن الرمز يظل أكثر القيم استرعاء للنظر وإغراء بالتمهل عنده لارتباطه بكثير من دلالات العمل وأحداثه.

إن قارئ نجيب محفوظ يلحظ سيادة هذه القيمة - الرمز - فى عديد من أعماله السابقة من أمثال (ثرثرة فوق النيل) و (اللص والكلاب) و (ميرامار).. إلى غير ذلك.. غير أنها تصل إلى أقصاها فى (الحرافيش) بوجه خاص.

فلنتوقف عند مفردات الملحمة التى تكاد تحمل رمزا مكثفا دالا لفعل خارج العالم الرمزى، فعلى الرغم مما يزخر به من سمات رمزية، فإنه يفضى إلى العالم الواقعى ويثريه.

من أهم المفردات الرمزية هنا تظل (التكية) تمثل الإشعاع الرئيسى، فنحن أمام (التكية) نقف أمام (كود) يحمل معنى معينا لكون كله، حيث هذه الأناشيد

التى تخرج منها آناء الليل وأطراف النهار، وهذا المعنى الغامض يتسلل إلى كل المرئيات فيضفى على هذا العالم جوا أسطوريا عبقا.

وبقدر قربنا من هذا المعنى الغامض بقدر اقترابنا من قانون الوجود كما تحاول لوحات الملحمة أن تقدمه لنا.

إننا فى فترة حيرة عاشور الناجى فى الحكاية الأولى نلحظ أنه دائم الخروج من البيت إلى الساحة، وينفرد هناك بأناشيد التكية مستلهما منها هذا الفيض النورانى، ويتوالى وجود هذه الجملة البسيطة فى المتن، تقول «دق باب الأناشيد لكنه لم ينفتح».

وفى حيرة شمس الدين - الابن - حزنا على أبيه يروعه أنه لا يفهم لغة التكية وأناشيدها، إنه ينظر إليها نظرة حانقة «هى شاهد لا يدلى بشهادته».

وهى نفس الحيرة التى أحس بها عزيز فى موضع آخر أمام تعقد الأحداث «عم تفصح أناشيد التكية؟ لم يتعذب المجانين بالسعادة»(٣٢٥). وتتحول الحيرة إلى أمر واقع، ويرتبط دائما بالهبوط الذى ينتهى إليه عاشور الناجى سواء كان الشخصية الأولى أو الشخصيات التالية من آل الناجى، غير أن أهم ما يلاحظ هنا أن غموض التكية وأناشيدها يقترن بحالة الحيرة التى تنتهى بصاحبها إلى الإظلام التام، أما حين تشرق شعلة الوعى الإيجابى فى الذهن، فإن عاشور/ الحفيد، سرعان ما يهتدى إلى أسرار التكية ويهتدى بمفاتيحها.

إن التكية لا تهب أناشيدها الغامضة لأحد، وإنما يفهم كنهها فقط كل من يحاول أن يجهد ليفهم رموزها ويتوحد معها.

ومن هنا نلحظ، أنه كلما قرب أحد من رموزها ومنح أحد مفاتيحها، يكون قد قرب قبلا من فهم قانون التكية (الخير/ القوة).

وعلى هذا تتعدد مواقف آل الناجى إزاء موقف التكية المتوحد وعالمها المعبق الغامض. ويمكن أن نفهم أكثر رموز التكية فى آخر شخصيات آل الناجى..

فسماحة الشخصية المحورية فى الحكاية التاسعة يعانى طويلا فى محاولة الاهتداء إلى هذا السر، وهو فى معاناته يصل إلى أحد رموز القانون فقط ولا

يفلح فى الوصول إلى الآخر، يصل إلى قيمة العدل حين يسهم فى إعادة الحرافيش إلى الثورة أو إعادة الثورة إليهم، ويتمكن معهم من أن يقضى على الحاكم الظالم - الفتوة السابق - غير أنه ما كاد يحقق هذا الحلم، ويركن إليه غير مدرك أن الأهم من الحلم الحفاظ عليه، حتى يستكين إلى الحرافيش بدون تنظيم القوة التى تحمى انتصارهم، ومن هنا، يفشل تماما فى استيعاب أناشيد التكية.

يقترب سماحة من الأناشيد لكنه لا يستوعبها تماما، وهو ما لا يحدث مع عاشور الحفيد، فقد استطاع أن يقترب أكثر من سلفه، فقد امتلأ القانون برمزى (القوة/ العدل)، ومن ثم، راح يحتضن الأناشيد ويقترب منها ويذوب فيها.

لقد منحته الأناشيد نفسها لأنه عرف الطريق إليها.

ويلاحظ أن فترة المعاناة التى عاشها عاشور هى الفترة التى سمع فيها نداء الأناشيد الغامض، وبقدر ما كان يسعى إلى تملك قانون التكية وفهمه بقدر ما كان النداء الغامض للتكية يدعوه «ظل نداء خفى يدعو عاشور إلى ساحة التكية ليطرب مع الأناشيد»(٥٣١).

والملاحظ أيضا أن الفترة التى انتهى فيها من حيرته وعول على الحرافيش واهتدى إلى العدل كانت هى الفترة التى امتلك فيها - بالفعل - أسرار التكية - فبعد أن تم له النصر، وأصبح هو (الفتوة) الجديد، واقتلع كل مظاهر الفساد لسلفه - جلال صاحب الجلالة - إلى غير ذلك، كان أول ما فعله أن اتجه إلى التكية:

> «ذهب إلى ساحة التكية لينفرد بنفسه فى ضوء النجوم ورحاب الأناشيد، تربع فوق الأرض مستتيما إلى الرضا ولطافة الجو. لحظة من لحظات الحياة النادرة التى تستتيم فيها عن نور صاف. لا شكوى من عضو أو خاطرة أو زمان أو مكان. كأن الأناشيد الغامضة تفصح عن أسرارها بألف لسان، وكأنما أدرك لم ترنموا طويلا بالأعجمية وأغلقوا الأبواب» (٥٥٦، ٥٦٧).

وهنا نتوقف عند رمز آخر من رموز الملحمة الخصبة.. رمز الأعجمية.. أو ترتيل هذه الأناشيد بلغة أعجمية لا يفهمها سامعها مهما حاول أن يقترب منها ويحل طلاسمها.

لماذا تأتى لغة الأناشيد غريبة غامضة؟.

فعلى الرغم من أن التكية وأناشيدها ترتبط بالتصوف وعوالمه.. فإننا يمكن أن نرى فى هذا العالم الصوفى رمزا واعيا لنقل دلالات الكاتب خلال المقروء والإيحاء، فالملاحظة الأساسية فى العمل تلك الأبيات الشعرية التى يبثها الكاتب من آن لآخر كلما أراد التعبير عن موقف خاص.

وبالعود إلى أصول هذه الأبيات الشعرية بعد ترجمتها يتضح لنا أنها للشاعر الإيرانى الصوفى المعروف حافظ الشيرازى، وقد آثر أن يثبتها صاحب الملحمة هنا كما هى بالفارسية، عن قناعة، مؤداها، أن لغة التكية هى أشبه بلغة الكون، يقرؤها كل من يحاول قراءتها بالطريقة التى يستهويها، ويفهمها كل من يحاول أن يقترب منها كما يعن لها.

إنها لغة الكون، أو لغة التكية التى تزخر بالرموز المؤداة..

وقد كان من الممكن أن يثبت نجيب محفوظ هذه الأبيات بالعربية الفصحى، وخاصة، أنها مترجمة بالعربية الفصحىٰ بالفعل فى كتاب بالعربية، غير أنه آثر ذلك ليتمكن بالغموض، الذى يحيط بها من تعميق المعنى الرمزى وتأكيده طيلة السرد الأسطورى.

وبمراجعة هذه الأبيات يتأكد لنا من ترجمتها أنها فى نصها الفارسى لا تخلو من هذا العالم الصوفى الغامض العذب فى آن، إن عاشور الناجى - على سبيل المثال - حين يهاجر فى الفجر بعيدا عن الوباء، وأثناء مرور العربة التى تقله على الساحة، تستقبله تراتيل آخر الليل وهى تشدو ببيتين من الشعر الفارسى، ويمكن بعد ترجمتها هنا إيراد المعنى على هذا النحو:

هذه أعتابك ... هذا باباك ... ولا معتصم.

إلا هذه الأعتاب، هذا باباك .. ولا معتصم.

لرأسى إلا فى هذا الخباب (٥٩).

يمكن أن نعثر على مثل آخر فى سماحة (المطارد) من الظلم طويلا، فبعد أن يؤوب إلى افتقاد رحلة عبثية محزنة يعاود الهروب ثانية، حين يكتشف أن بحثه الطويل عن العدل يسلمه إلى افتقاد العدل فى كل مرة، فيقف أمام التكية فى الساحة قبل أن يمضى والأضواء تترنح بالمجهول من خلال بيتين من الشعر يمكن، إيراد ترجمة لهما فيما يلى:

أما ألمنا لفراقه فلا دواء له .. فالغياث الغياث.

وأما هجره لنا فلا نهاية له.. فالغياث الغياث (٢٥٨).

والملاحظة التى لا يمكن الفرار منها هنا، هى، أن الأبيات الفارسية وإن بدت أعجمية المعنى والمبنى، فإنها تظل شديدة الارتباط بالسياق الفنى وتتوحد به.

ونستطيع بعد ذلك أن نعدد الكثير من صور الرمز وإيماءاته من أمثال: الفتوة والحارة والساحة والسبيل وما إلى ذلك، تمضى كلها فى السياق، وتدل على بنى رمزية أعمق منها، تتوالى بشكل مستمر أثناء تطور الأحداث، وتنخرط فى أجزاء الشبكة الأسطورية المعقدة لتتحول إلى فعل جدلى يضيف إلى العمل لا أن يظل شكلا غير موح قط.

وبديهى أن الرمز هنا يعبر ويسهم فى الوصول إلى درجة الوعى الممكن الذى يرتفع عن درجة الوعى الواقع إلى درجات أخرى للتشوف والبحث عن الحقيقة ومحاولة فهمها.

١١ - الأسطورة داخل النص وخارجه:

ثمة فارق بين الأسطورة فى ملحمة نجيب محفوظ والأسطورة المعروفة فى الأدب الرسمى والشعبى.

هذه حقيقة يدركها ببساطة شديدة قارئ ملحمة (الحرافيش).

وهذا الفارق يرتبط بتكوين الملحمة (فنيا) وما يتبعه من تأكيد (الخطاب) وإرسائه بمستويات الدلالة فيه.

فالملحمة تحتوى - رغم جوانبها الأسطورية - على بعدى الخيال الواقع، أو الخيال الملحمى والواقع الفنى، ومن ثم فإن الفعل الفنى يحتوى تجارب نجيب محفوظ اللاحقة وكتاباته السابقة معا.

وتفسير هذا أن لغة (الخطاب) رغم ما يبدو من تفرده فإنه يحتوى رصدا للوعى الجماعى وتعبيرا عنه وذلك خلال تجاوزه للوعى الخاطئ - أدنى درجات الوعى - وصولا إلى أعلى درجات هذا الوعى - وهو ما يطلق عليه الوعى (الممكن) بتعبير لوسيان جولدمان (انظر كتابه! الماركسية والعلوم الإنسانية، دار نشر جاليمار ١٩٧٠).

معنى هذا، أن العناصر الفاعلة فى حكاية واحدة تظل من صنع الحاكى، وفى الوقت نفسه تشوفا لوعى المتلقى - وعى المجتمع - بالبحث عن معان كامنة وراء هذا البعد الملحمى، وما يقال عن الحكاية الواحدة يمكن أن يقال عن الحكايات العشر التى تكون ملحمة (الحرافيش).

وهذا المفهوم للملحمة يختلف عن العناصر الفاعلة والمكونات الواقعية والأسطورية، التى نعرفها فى كثير من الأساطير الأخرى، فهذه الملحمة وإن احتوت على خيوط أسطورية، وإن اختفت منها أساليب القص الخيالى كما هو معروف قديما فى أشكال الملاحم، فإنها تختلف - بالقطع - عن الحكاية الشعبية أو الخرافية أو - حتى - السيرة الشعبية بما فيها من سمات خاصة بها.

باختصار، فإن ملحمة (الحرافيش) يستمد منها عناصر خاصة بها، قد تتفق مع عناصر القص الخيالى كما هو معروف من الملحمة أو الأسطورة القديمة، ولكنها تفترق عنها بالقطع لما يتميز به عالمها من نسيج خاص.

ملحمة (الحرافيش) إذن تصنع أسطورتها الخاصة بها، وتحاول أن تنسج خيوطها خلال وحدات الحكى والحدث والشخصيات.

فلنحاول تعريف الأسطورة قبل أن نصل إلى الاتفاق والافتراق بينها وبين ملحمة نجيب محفوظ.

الأسطورة، كما يعرفها معجم مصطلحات الأدب هى «سرد قصصى لا يمكن إسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم» (٣٨٠).

معنى هذا، أن الأسطورة تحتوى فى بنيتها الأساسية على ثلاثة عناصر:

- سرد قصصى.
- مؤلف مجهول.
- تاريخ وخيال.

• • •

والعود إلى حرافيش محفوظ نعثر فيها على رموز الأسطورة بشكل مغاير لما عرفناه، فنحن أمام سرد قصصى، لكننا بعد ذلك لسنا أمام مؤلف معروف ولا مادة جاهزة يضع فيها المؤلف خيوط أسطورته الجديد.

هذا يعنى الاتفاق فى العنصر الأول والافتراق فى العنصرين الآخرين، فالملحمة هنا، هى، سرد، لكنها بعد ذلك لمؤلف معروف هو نجيب محفوظ، ثم هى فى عالم يمتزج فيه الواقع بالخيال، وإن كان عالما غريبا يرتبط بالواقع الشعبى ويختلف عنه.

هذا معناه أننا أمام تصور مغاير لما عرفنا فى الأسطورة التقليدية، وهو تصور ينبع من هذا العالم الخاص الذى صنعه المؤلف المصرى وحاول من خلال التطور بالوعى الواقع إلى درجة أرقى من درجات الوعى الطموح المعبر عنه.

واستطرادا لهذا، فإن نجيب محفوظ يتشوف هذا الواقع، ويحاول وصفه بأسلوب أسطورى أبعد فى الأسطورية، فلم تكن الأسطورة لديه جوهر المعالجة وهدفها الرئيسى، وإنما كانت عنده بهدف إيقاظ الوعى الفاعل بماله من قدرة على التغيير.

فلنقترب، أكثر من خيوط الأسطورة فى ملحمة (الحرافيش)...

يلاحظ أن كل حكاية فى الملحمة - كما سنرى فيما بعد - لا تكفى بذاتها أن يرى فيها عنصر متفرد، وإنما يمكن فهم العنصر الجوهرى خلال ربط العلاقة بين العناصر الداخلية - من جملة الحكايات لا حكاية واحدة - ونسجها فى إطار شبكة واحدة على اعتبار أن تلك الشبكة تعطى فى نهاية الأمر العنصر الفعال الرئيسى فى العمل كله.

وعلى هذا النحو، فإن كل حكاية تتحول بدورها إلى ملحمة تكشف جانبا من جزئيات الفعل الرئيسى، وتكون فى نهاية الأمر عددا من الجزيئات التى تمثل (منظومة) ترسل بإشارتها الموحية فى نهاية الأمر (بالخطاب) الواحد.

وعلى هذا، يكون الحل الوحيد لفهم هذه الحكايات، هو فصل كل حكاية عن الأخرى، ثم فصل وحدات الحكاية الواحدة لتبين العلاقات الداخلية فيها قبل أن تحدد جملة العلاقات الداخلية فى العمل الواحد حركة العناصر الداخلية إلى عنصر واحد.

هذا عن التنويعات الداخلية التى تكون الحكاية كلها.

فماذا عن العناصر الفاعلة فيها؟

• • •

من السهل أن نعيد مراجعة الحكايات العشر فى ملحمة (الحرافيش) لنخرج منها بعض العناصر الفاعلة التى تتكرر بأشكال مختلفة، ويمكن الإشارة إلى بعض هذه الحكايات لنخلص منها بما نريد على النحو التالى:

(أ) عاشور الناجى - يدرك العلاقة بين القوة والعدل ويعمل لهما.

(ب) شمس الدين - لا تخدعه الظواهر فيظل محافظا على قانون التكية.

(ج) سليمان - يقع فى الضعف الإنسانى فيضيع العدل وتفتقد القوة.

(د) جلال - يقع فى نزعة الطموح فيسقط فى دائرة الطغيان.

(هـ) فتح الباب - يعرف سر القوة فيسعى للحرافيش لكنه لا يعرف الحفاظ عليها .

(و) عاشور الحفيد - يفهم القانون فيستعيد القوة والعدل فيبقى.

وهنا يلاحظ أن اختلاف الشخصيات وتباينها واختلاف الأحداث وتعددها لا يحول دون وضوح نوعين من التماثل بين الفعل والمصير، وهو ما يشير فى نهاية الأمر إلى وجود عدد من وظائف معينة تؤلف عناصر ثابتة ولا تتغير فى تلك المجموعة المعنية من الحكايات والأحداث التى تتضمنها الحكاية، أى مضمون الحكاية ومحتواها، وكذلك الظروف المحيطة بها فهى كلها تغيرات ثانوية إذا هى قورنت بالوظائف الثابتة (عالم الفكر ١٩٨٧/٦/١١).

وعلى هذا، نستطيع بعد مراجعة الحكايات الخرافية القديمة الوصول - كما وصل البعض إلى أن التحليل الشامل لحكايات الحرافيش مما يؤدى للكشف عن عدد معين من الوظائف وهذا يعنى أن الحكاية.. كثيرا ما تنسب أفعالا متشابهة أو حتى متماثلة إلى شخصيات متعددة.

وهذا يشير إلى أمر مهم، هو أننا لا يجب أن يغرنا عدد الشخصيات الكثيرة أو عدد الحكايات المتعددة التى تزخر بها الملحمة، فكلها فى النهاية لا تقدم لنا غير عناصر محددة أقل بكثير من هذه الحكايات وشخصياتها.

فلنتوقف أكثر عند شخصيات الملحمة..

• • •

ليس من شك أن من أهم عناصر الأسطورة فى هذه الملحمة مجالات تحديد الشخصية.. فمن الملاحظ أن الشخصية هنا تتميز بخاصية التفرد أولا، ثم اشتراك الشخصية فى أكثر من (مجال) من مجالات الفعل البشرى.

ولنضرب مثالا على ذلك:

إن عاشور الناجى - الشخصية المحورية - يمكن أن تقدم لنا سمة رئيسية هى سمة البحث عن العدل، وهى تتفق فيها مع كافة الشخصيات الأخرى، غير أنه يلاحظ أن درجة الحرص على هذه السمة تختلف من شخصية إلى أخرى، وإن

كنا لا نفارق حرصهم جميعا عليها فى وقت نجد فيه بقية الشخصيات تحرص على أن ترتبط بعدة مجالات أخرى لا تمثل تشابها واحدا بين بعضها والبعض الآخر، فشمس الدين يحاول التغلب على قضية الزمن، وسماحة يجهد للتغلب على رغباته، وسماحة أيضا يشغل بالهروب من الظلم ليسقط فيه ثانية، وجلال يشغل بالطموح الذى يسوقه إلى الغرور الإنسانى.. إلى غير ذلك مما ينبئ بتعدد المجالات.

وعلى هذا النحو، نستطيع أن نلمح (توجها) واحدا مشتركا بين الشخصيات فى وقت نلحظ (توجهات) أخرى مغايرة تالية لها.

إن المثال التالى يؤكد لنا أن المجال (الواحد) لكل الشخصيات يتحدد فى قيمة مهمة هى قيمة (العدل)، فهى عند عاشور الحفيد تظل شغله الشاغل، وهو فى ذهابه أو مجيئه يلمح أصحاب المصلحة الحقيقية فيها - الحرافيش - الذين ينتظرون من يحاول تحقيق درجة الوعى العليا فى التطور الاجتماعى، بل إن هم عاشور الأخير يرتبط بهم آل الناجى كلهم من قبله، ذلك لأن الناس جميعا يبحثون عن العدل، ويسعون إلى من حاول تحقيقه، فهم يحلمون جميعا أن عاشور الناجى سيعود ثانية لينشر العدل وتعم الطمأنينة بين الجميع، إننا نلاحظ أن عبارات كثيرة تتردد فى الحكاية التاسعة تتشوف إلى الماضى، إلى رمز العدل.. عاشور، تقول اللوحة ٢٣:

> «ادركوا.. أن عاشور الناجى أو روحه تضرب فيما بينهم. أن الكون الصلد، المصمت تنشق جدرانه ويطل منها المجهول. وجرت الدماء فى عروقهم، ونبتت قلوبهم بالحياة من جديد». (٥٠٠).

إن الحرافيش يسعون إلى العدل وينتظرونه، والحكام كلهم يستمدون الشرعية من العدل وإقراره بين الناس.

نستطيع أن نشير - بعد ذلك - إلى عديد من الخيوط الأسطورية المتميزة فى الملحمة: كتلاشى عنصرى الزمان والمكان، والتشابه بين الشخصيات، والجو العام

الذى يعيد صياغة الأحداث وتقديمها فى إطار جديد، كذلك لا نخطئ هذه الأساطير الهائلة فى كثرتها التى تمثل (خلفية) الكادر الأسطورى من أمثال بداية الملحمة بالطوفان أو تناثر الشخصيات الأسطورية أو عامل الصدفة، أو إعادة صياغة شخصية الخليفة عمر فى الحكاية الأولى، أو حضور شخصيات تاريخية أخرى مثل شجرة الدر (شهد الملكة)، الحاكم بأمر الله (جلال صاحب الجلالة) وفتح الباب (يوسف) ثم انتظار (المهدى) المنتظر طيلة الحكايات وعلى مدار أحداثها.

غير أن هذا كله يظل عالقا بملحمة (الحرافيش) ووقفا عليها؛ وهو وإن بدا اتفاقا بينه وبين الخيالات التاريخية أو الشخصيات الدرامية، فإنه يمثل، فى نهاية الأمر هذا العالم (النجيبى) الخاص الذى نستطيع أن نشير إليه لنؤكد أن نجيب محفوظ صنع أسطورته بنفسه ولم يذب فيها قط.

٢١ - براعة الحدث الملحمى:

تتعدد تعريفات الملحمة لكنها تتفق جميعا على عدة أمور لعل من أهمها، أنها تساق خلال «تمجيد مُثل جماعية عظيمة، بسرد مآثر بطل حقيقى أو أسطورى تتجسد فيه هذه المثل».

وهذا النوع يخضع فى الغالب - كما جاء فى معجم مصطلحات الأدب - لبعض المواصفات المستمدة من ملحمتى هوميروس المعروفتين*، كما يمكن أن نجد ملامح الملحمة بشكلها الشعبى خاصة فى سيرة (أبو زيد الهلالى) فى العربية.

ومن الطبيعى أن يكون (الحدث الملحمى) فى هذه الملاحم ذا سمات معينة، ويتميز بملامح خاصة به، نجدها فى الملامح القديمة (فى العالم القديم) ثم فى العصور الوسطى - فى الغرب أو الشرق - على السواء.

(*) الإلياذة والأوديسا.

والسؤال الأقرب إلى الفهم الآن هو محاولة البحث عن الإطار العلمى للحدث الملحمى قبل أن نصل إلى ما حاوله نجيب محفوظ فى ملحمته.

وسوف نصل إلى هذا بشكل مغاير لما اتفق عليه العلماء والمتخصصون فى هذا الشأن، فسوف نستبدل بسمات الملحمة وأصولها الآن سمات (ملحمة) الحرافيش عند محفوظ مما يستدل به على براعة الحاكى فى إيراد حكاياته خلال توالى البنى بين كل حكاية وأخرى طيلة عشر حكايات..

من أولى سمات (ملحمة) الحرافيش أن الحكاية الواحدة فى العمل كله يمكن أن تشى بكل حكايات الملحمة الأخرى أو تشير إليها، إن شريط التسجيل لا يمكن أن يستخدم فى عقل الحاكى، وهو ما يعود إلى صعوبة هذا مع تعدد البنى الداخلية.

ومن هنا، فإن تداخل الحكايات وتفردها يظل سمة مهمة.

الأكثر من هذا، أن الحكاية الجديدة فى كل مرة لم تكن لتختلف عن سابقتها لغرض فنى فقط، وإنما كانت بغرض (إعادة الخلق) خصيصا فى قاع عقل الراوى.

لقد كان نجيب محفوظ فى هذا أشبه بالراوى القديم فى النشيد الملحمى عند اليونان الذى «كان يدخل من التغييرات والإضافات فى القصة التى يرويها ما يراه متمشيا مع ميول وقدرات الناس من حوله، أى جمهور السامعين، يشبه عمل المنشد الملحمى عمل المصور الذى يختار ليس فقط الزمان بل والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون غيره لأن هذا الاختيار فى حد ذاته يدل على مدى عبقرية هذا المصور أو ذاك المنشد»، وهو ما أشار إليه د. أحمد حول التقنية الشفوية للمنشد الملحمى فى المؤتمر الدولى للسيرة الشعبية (١٩٨٥).

على أن هذا التمييز يقترن ببراعة الراوى فى تأكيد (الحكاية) من حيث عناصرها الفاعلة، فهو لا يفتأ فى تقديم كل مرة حكاية مرتبة ترتيبا بديعا من حيث السياق أو ترتيب أحداث الرواية/ الحدوتة، وهو ما يضع أمامنا شخصيات كثيرة متباينة.

هذه سمة.

وثمة أخرى تؤكد براعة الراوى - نجيب محفوظ - فى إتقان الحدث الملحمى، وهو ما يلاحظ من أنه لا يقف بعيدا عن الأحداث قط، وإنما يمثل دائما (شاهد العيان) و (صانع الحدث) أيضا.

فالحكايات، كما نرى، نتاج عقد السبعينيات فى مصر بكل ما فى هذه الحقبة من أحداث نتجت عن تغييرات خاصة بها (حرب أكتوبر. كامب ديفيد/ الانفتاح..إلخ إلخ)، أو تغييرات سابقة عليها (أربعينات مصر/ قيام ثورة ٥٢/ مؤتمر باندونج/ تأميم القناة/ العدوان الثلاثى/ حكم الفرد/ هزيمة ١٩٦٧ إلخ إلخ) وما سبق هذا كله من بانوراما رائعة لتاريخ مصر فى شتى العصور فى إيجاز بديع مقطور فى سياق ملحمى أخاذ.

ولنقل - زيادة فى الإسهاب - إن هذا كله لا يأتى منفصلا عن فكر الراوى، وإلا، لقلنا، إن كل ما يحدث أو ما سيحدث أتى، أو سيأتى، دون صانع، وإنما جاء فى إطار هذا الوعى الجمعى الذى يحاول الراوى أن يعبر عنه أو يعبر به.

ومن هنا، ففى الوقت الذى يمثل فيه الكاتب/ الراوى، الوعى الحقيقى/ الجمعى ودوافعه، يمثل، كذلك، صانع هذه المراحل كلها فى إطار ملحمى.

فهو يمثل شاهد العيان الوحيد القادر على ترجمة ما يحدث.

ثمة سمة ثالثة تؤكد براعة الحدث الملحمى عند صاحب ملحمة (الحرافيش)، وهى سمة خاصة بالأسلوب واللغة التى كتبت بها الملحمة. فمن المعروف أن الملاحم الأصلية من أمثال (الأوديسا) و (الإلياذة) كانت تقص وتغنى شعرا، بل إن المنشدين لها كانوا يتسمون بالمغنين Aoicoi، ويؤدون عملهم على آلات خاصة بهم فضلا عن شيوع ما يعرف (بالوزن السداسى)، وهو ما تطور فيما بعد فى تلمس ما يعرف (بالنبرة) فى الشعر الأوروبى فى الغناء الملحمى.

وهو ما نعثر عليه هنا بشكل ما.

فرغم أن ملحمة نجيب محفوظ لا تتعامل مع أبطال الطبقة الأرستقراطية -

كما هو الحال فى أغلب ملاحم العالمين القديم والوسيط- فإن اللغة التى تعبر بها يمكن أن تحمل بحق عبق الشعر وكثافته وعذوبته.

يتمثل هذا فى مقاطع كاملة كما يتمثل فى عديد من الوسائل التى استخدمت فى الجو العام للملحمة، فلنقرأ هذا المقطع الأول فى الحكاية الأولى، لنرى، إلى أى حد اكتنفت الملحمة أجواء شعرية صوفية:

«فى ظلمة الفجر العاشقة. فى الممر العابر بين الحياة والموت، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا» (٥).

وتتناثر الروح الشعرية فى تضاعيف الملحمة وحكاياتها، فتكثر هذه الأبيات الفارسية - الأعجمية - والتى تتصاعد أنغاما تصعد مثل الهداهد كما جاءت الأبيات التالية:

هؤلاء الذين يحيلون التراب، بنظرتهم إلى كيمياء

يا ليتهم ينظرون إلينا بطرف أعينهم ليحيا فينا الرجاء (٢٠٢).

وهذا الجو الشاعرى الغامض لا يقتصر على أنغام (التكية) كما نترجمها هنا نحن، وإنما يصل إلى هذه الأنغام التى تتصاعد بلغة أعجمية، تثير الغموض، وتثير معه جوا شاعريا خفاقا، فهذه الأبيات الشعرية السابقة نعثر عليها فى قصة (المطارد)، وترتفع أمام خضر الذى تحيطه الحسرة والحيرة، ونؤثر أن نعيدها إلى الأصل كما جاءت فى النص لنرى إلى أى حد آثر الراوى هذه الأعجمية بلغتها وعالمها الشفاف الغامض:

آنا نكه خاك را بنظر كيميا كنند

آيا بودكه كوشة جشمى بما كنند

وهذه الشاعرية التى تجاوز (المبهم) يمكن أن نلاحظها عند نجيب محفوظ فى الفترة الأخيرة، فبعد أن انتهى من مرحلته الواقعية المباشرة التى تميزت بها

الثلاثية وانتهى إلى المرحلة الرمزية التى يوغل فيها أكثر ليصل إلى أصفى ينابيعها، وصل، الآن، إلى هذه المرحلة التى تتميز بالشعرية كما نرى فى (الحرافيش).

وهى مرحلة يخلط فيها بين الشعر والرمز، وبين الرمز والتصوف..

وتتعدد أصداء أخرى من براعة الحاكى فى الحدث الملحمى فى هذه الحكايات..

فرغم أن نجيب محفوظ يوشى ملحمته بهذه الرموز الموحية من مفرداته: الحارة، التكية، الفتوة.. إلى غير ذلك، ورغم أن شخصياتها البطولية تنتمى فى الغالب إلى العالم الشعبى الذى نعرفه جميعا فى الأحياء الشعبية المصرية فى نهاية العصر الفاطمى وطوال العصر المملوكى.. رغم هذا، فإن المؤثرات الملحمية تبدو أكثر ما تبدو فى (خلق) الملحمة الخاصة بصاحبها خلقا خاصا، ويتبدى هذا الخلق بوجه خاص فى ذلك الخيال الجامح، ثم هذه الأحلام التى تتناثر وتتكاثر حتى تتحول إلى ظاهرة لابد من الوقوف حيالها، ثم هذه الحبكة الفنية (الحدوتة) التى برع فيها محفوظ من حيث وحدة الموضوع وهذا العالم المميز الخالص.

وربما يعيب البعض على ملحمة (الحرافيش) وقوعها، من آن لآخر، فى أسر الاستطراد أو التكرار، غير أن مراجعة المؤثرات الملحمية ثانية بها، تؤكد أن ذلك مقصود فى حد ذاته.

وتفضيل هذا أو ذلك التكرار الذى يبدو (كزوائد) يقوم بعمله المهم والملح فى تأكيد بعض العناصر الفاعلة بها، أو إكمال خيوط الحبكة هنا أو هناك، ثم التركيز على جانب دون جانب آخر.

ونصل إلى عنصر آخر من براعة الحدث الملحمى..

وهو يتمثل فى التنوع الشديد الذى يسهل ملاحظته فى الملحمة، فنحن أمام حدث ضخم يمكن تجزئته إلى عدة أحداث أخرى لا يلحظ فى التتابع قط خطأ فى السرد ولا فى تداخل الشخصيات، اللهم إلا إذا حرص الراوى هنا على تعمده.

ويمضى فى هذا الاتجاه ذلك المخزون الملحمى الثرى، الذى نعثر عليه طيلة الحكى، وهو مخزون يبدو فى الأغانى العامية كما يبدو فى الأشعار الفارسية.

والجدير بالذكر هنا أن الحدث الملحمى - كما كان يبدو فى الروايات الملحمية فى العصر الوسيط خاصة ـ تغلب عليه الدلالات الاجتماعية، لقد كانت تلك الروايات قديما تعبر عن نوعية الفكر السائد فى تلك الحقبة، إنها كانت «معنية بمظاهر حياة الطبقة الإقطاعية»، وهو ما نجده واضحا فى (الحرافيش).

ولقد كان الفكر السائد - فى أغلب الأحيان - هو درجة من درجات الواقع الذى يمكن أن يتبلور فى وعى آخر متقدم عنه.

كان الصراع السياسى هنا يتحدد حول قيمة (العدل)، وهى قيمة تعلو درجتها فى وقت تسمو فيه أخلاق البطل (الفتوة) إلى أقصاها، كما تهوى قيمتها حين ينصرف البطل إلى معاشرة النساء ومعاقرة الملذات وما إلى ذلك، وقد كان هذا يستتبع - بالقطع - سقوطا مريعا فى قانون الكون.

هذا كله وأكثر منه نجده فى (الحرافيش).. حيث يتمثل فيه كل ما يحدث فى العالم العربى الآن من الاهتزاز الذى نعثر عليه بوضوح فى كل القيم، والسقوط الذى نلمحه فى سقوط الأبطال المزعومين.

الفصـل الرابـع

الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ

محـددات:

(١) بين الفلسفة والتصوف

لم يكن اختيار نجيب محفوظ لقسم الفلسفة فى كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ـ عام ١٩٣٠ ليخلو من مغزى، إذ كان قد قطع من قبل ذلك سنوات طويلة، خاصة فى العشرينات، بين تيارات سياسية واجتماعية كثيرة ظهرت فى مصر آنذاك العدد، فضلا عن حركة وطنية كانت تتوثب لنيل الاستقلال من الامبراطورية البريطانية.

فما كاد يحصل على البكالوريا عام ١٩٣٠ حتى اتجه إلى قسم الفلسفة ليسهم فى فهمه (للحقيقة) ـ كما كان يردد فى هذا الوقت ـ والجزء الثانى من (الثلاثية) يزخر بهذا الولع بالفلسفة وإيثارها عما سواها، بل أكثر من الأدب الذى تفرغ له فيما بعد، يقول كمال:

(ـ يغلب على ظنى أنى سأتجه إلى الفلسفة.

(ـ .. الأدب متعة سامية بيد أنه لايملأ عينى، إن مطلبى الأول الحقيقة، ماالله، ماالإنسان، ماالروح، ماالمادة؟! الفلسفة هى التى تجمع كل أولئك فى وحدة منطقية مضيئة كما عرفت أخيرا، هذا ماأروم معرفته من كل قلبى التى تعد رحلتك حول العالم بالقياس إليها مطلبا ثانويا، تصور أنه سيمكننى أن أجد أجوبة شافية لهذه المسائل جميعا..) (قصر الشوق، ص ٢٠٥، ٢٠٦).

وفهم الحقيقة دائما يمر بطريقين، أحدهما: الفلسفة، والآخر: التصوف

وقد سعى محفوظ فى هذا الوقت لفهم الحقيقة عن طريق الفلسفة، غير أنه اتضح فيما بعد، أن محفوظ ولج أيضا طريق الفلسفة من الباب الذى اختاره، غير أنه من المؤكد أن الكاتب الكبير ظل متأرجحا طويلا بينهما ـ الفلسفة والتصوف ـ حتى اليوم، لم يغلب طابع العقل على سمة الفلسفة، كما لم ينتصر لسطوة التصوف على سطوة العقل والعلم.

والواقع أن فكر نجيب محفوظ كان يحمل دائما هذا التقسيم الفطرى، فى دائرة بين العقل والروح، أو الفلسفة والتصوف، وهو مايقرب به من (حالة) عديد من المتصوفة فى الشرق، ممن كانوا ـ فى الأصل ـ فى التراث العربى من أمثال أفلاطون وأفلوطين واسبينوزا والسهروردى.. وغيرهم.

وإذا كان بعض هؤلاء غاب فى الطريق الصوفى، فإن نجيب محفوظ لم يهبط إلى قاع الفلسفة، كما لم يسقط فى بئر التصوف، فلكل عنده مفهوم، وكل لديه يؤدى إلى غاية، وإذ بدا التمازج فى فكر أو خاطرة، فبقصد الوصول إلى الحقيقة، إما بالفلسفة وإما بالتصوف أو بكليهما معا.

بيد أننا لانريد بالوصول إلى الحقيقة التى بذل من أجلها نجيب محفوظ حياته أن نثبت ارتباطه (بحالة) صوفية سبقت فكره الفلسفى، أو تأكيد (حالة) فلسفية سبقت فكره الصوفى، وإنما نريد أن نؤكد أن الوصول إلى الحقيقة لديه كان يستلزم منه تلمس أدوات هذه الدائرة أو تلك ـ الفلسفة أو التصوف ـ

وتظن أنه مازال فى دائرة البحث حتى اليوم، كيف؟

إن المتأمل لتجربة نجيب محفوظ فى البحث عن الحقيقة يلحظ أن تكوينه الفلسفى البحت هو مزيج من الإيمان الأكيد بالعلم، وفى الوقت نفسه، التحدى المطلق للموت، ومن ثم فإن تلك الطريق ـ الإيمان والتحدى ـ إنما دفعا به دفعا إلى طرق أخرى، حاول أن يعثر فيها على جزء من الحقيقة أو مساحة ضئيلة منها.

على أنه من المؤكد أنه لم يكن ليريد أن يعثر فى هذه الطريق على الحقيقة الصوفية التى نذر الصوفيون حياتهم بحثا عنها، والتى تتمثل فى مصطلح

(الإرادة) الذى يعنى النزوع لا الاختيار أو الفناء فى الله، وإنما سعى للعثور على الطريق التى تعينه على البحث عن القيم الإنسانية (العلم/ المعرفة) والقيم البشرية (الحرية والعدالة).

وإذن، فمن المؤكد أن محفوظ لم يحاول أن يستفيد بتجربته الفلسفية التأملية لتكون أساسا لنظرية عقلية، كما أنه لم يحاول أن يستفيد من التجربة الروحية لتكون أساسا لنظرية ميتافيزيقية فى طبيعة الوجود.

إن البحث عن القيم الإنسانية والبشرية إنما يمثل عنده وجهى (العشق) الصوفى فى هذا الوجود اللانهائى الذى يحتاج (الوعى) لا (التغيب) والغربة.

وهو مايتنافى، تماما، مع التصوف كتجربة نفسية خالصة.

(٢) التصوف.. العشق

إن أكثر مايلخص موقف نجيب محفوظ من التصوف أن نقول إنه (رؤية) وليس فلسفة بأية حال.

فنجيب محفوظ حرص، طيلة حياته، أن يمارس الرياضة الذهنية كعاشق لها، وليس كعقيدة أو طريق يقتضى منه تكاليف التصوف وإعناته.

وقد كان مصطلح (العشق) هنا هو أكثر الألفاظ تعبيرا عن موقف نجيب محفوظ الصوفى، وقد لاحظت أثناء عدة حوارات معه أنه راح يردد هذه الكلمات لأكثر من عشرين مرة فى معرض الحديث عن التصوف، ويؤكد أن التصوف لديه ليس سلوكا وموقفا فى الحياة وإنما هو (عشق)، أى، الاطلاع عليه والرغبة فيه، غير أن ـ كما يؤكد ـ «ممارسته شيئا صعبا جدا، إننى لاأملك قط غير الرغبة، والرغبة فقط من الاقتراب من التصوف، وعشقه يكون عندى بهذا الشكل، أما غير ذلك فلا أقدر..» (محضر نقاش، السابق).

وراح نجيب محفوظ يضرب لى أمثلة كثيرة ليؤكد لى أن هذا العشق لايزيد على رغبة رجل يعلن حبه للشعر، فيقرأ فيه كثيرا، ويحرص على أن يحيا فى

حالة شاعرية دائما، وربما ردد الآن الألفاظ والعبارات التى يرددها أولئك المتصوفون أما الإغراق فى «الحالة» الصوفية، ومعايشتها، والتدريب عليها والإعداد لها.. إلخ، فإن ذلك شيء شاق، أشق من أية رياضة أو علم مستغلق على. معنى هذا، أن عشق التصوف عند محفوظ يغاير هذه التجربة الصوفية الخالصة.

وسوف نضرب مثلا واضحا لمفهوم محدد من مفاهيم التجربة الصوفية من مظانها لندرك الفارق الكبير بين التجربتين، وهو فارق جلى واضح، بين رؤية محفوظ للتصوف وبين التجربة الصوفية كفلسفة ذوقية.

وهذا المثل يتمثل فى مفهوم الفناء الصوفى..

وسوف نجد أمثلة عديدة فى كتب التراث العربى، وعلى سبيل المثال، فإن أبا يزيد البسطامى، أشهر هؤلاء، فى (الرسالة القشيرية) نقرأ من شطحات أبى يزيد أنه سئل كيف أصبحت؟ فأجاب «لا صباح ولامساء! إنما الصباح والمساء لمن تأخذه الصفة وأنا لا صفة لى (الرسالة القشيرية ص ١٤١).

أراد بذلك كما يذهب البعض إلى أن أحكام الزمان والمكان تصدق على المتعين الجزئى الذى لا صفات شخصية تميزه عن غيره، أما الذى لا صفة له، أى الذى فنى عن صفاته الفردية وبقى بصفات الحق، فإنه يتعدى الزمان والمكان، ولذلك يستوى عنده الصباح والمساء (أبو العلا عفيفى، التصوف - القوة الروحية فى الاسلام، دار المعارف ١٩٦٣، ص ١٨٠).

وعلى هذا النحو، فإن نجيب محفوظ لايرى فى هذه المفاهيم والحالات الصوفية غير الإعراض عن الحياة، فهى غاية لايعرفها ولم يفكر فيها قط.

إن (عشق التصوف) كما عرفه، يتحدد فى عدة أمور، منها، الإقبال على الحياة وفهمها فهما واعيا، غير غافل عما تمنحه التجربة التراثية للوجدان، خاصة، فى حالة انغماسه فى الحياة من حوله، وربما استفاد من هذه التجربة - إلى جانب التأثير العام - بنافذة فنية أكثر اتساعا فى أعماله الأدبية، وهو يستفاد - على الأقل فنيا -

ومن المؤكد أن البحث عن رؤية فكرية لدى محفوظ لاتتنافى، قط، مع وجود مثل هذه الرؤية الفنية، بل من المؤكد أن الرؤية الفنية تسهم كثيراً فى تأكيد الرؤية الفكرية وتعمقها.

ونستطيع أن نعرف ـ كما سنرى ـ كيف أن عديدا من شخصياته، خاصة بدءا من الستينات ـ كانوا يرتدون زيا صوفيا وخاصاً فصله لهم الكاتب، وهو زى يعيشون فيه ويستريحون إليه ولايغادرونه قط.

فلنقترب، أكثر، من القيم الإيجابية فى فكره.

(٣) التصوف.. الوعى

معنى هذا، أننا لسنا فى حاجة للحديث عن التجربة الصوفية هنا من حيث هى (حال) «الحال: هو«التجربة الصوفية» نفسها ووصفها الصوفيون بأنها المنزلة الروحية التى يتصل فيها العبد بربه أو يتصل فيها المتناهى باللامتناهى، كما وصفوها بأنها المنزلة الروحية التى يحصل لهم فيها الإشراق،.. إلخ»، أو من حيث إنها ترديد لألفاظ الصوفية ومصطلحاتهم: كالمحبة والذكر والفناء والزهد والإيثار والتوكل والوجد والسكر.. وما إلى ذلك، فإن كل هذا يخضع لتجربة خاصة جدا بالصوفيين، وكتب الصوفية تزخر بأمثالها.

إن ذلك كله لانجده فى التجربة الصوفية عند محفوظ، إنما نجد بحثا عن سبل أخرى تشف عندها الحقيقة بمعناها الاجتماعى والسياسى وليس بمعناها اللامتناهى، بمعنى العقل المجرد ليس بمعنى الإرادة «جوهر الألوهية».

ولنضرب مثلا هنا على أن نجيب لم يتخل عن إعمال العقل، قط، طيلة حياته وطيلة إفادته بطقوس الصوفية وعوالمها من أنه لم يخضع عقله ابدا، لهذا الدرب من المعرفة الذوقية فى بحثه عن الحكمة، لم ينزل إلى ماأراد أن ينزل إليه الشيخ محيى الدين بن عربى من التمرد على العقل والتجرد منه حين قال فى نصوص الحكم «فمن أراد العثور على الحكمة.. فلينزل عن حكم عقله..».

معنى هذا كله، أن التجربة الصوفية تحتاج إلى إنكار الفاعلية العقلية أو انعدامها، ومن ثم، الانصراف إلى شيء كثير من الوجد والحب وهو من أقوى النزعات الروحية فى الانسان، ولهذا، فإن توجه نجيب محفوظ فى إدراك تجربة الحب للتعبير عن حالة خاصة به يرتبط ارتباطا كبيرا بهذه التجربة فى الشعر الفارسى الصوفى خاصة وهناك حافظ الشيرازى الذى استفاد كثيرا بلغته، وتشوق كثيرا إلى صوره وأناشيده وهذا العالم الصوفى الرقراق عنده.

ونستطيع بعد هذا كله أن نرى فى نزعة نجيب محفوظ الصوفية لونا من ألوان الحب الذوقى الشفاف دون أن نتخلى عن العقل، ففى التجربة الصوفية تتحدد الارادة الانسانية مع العاطفة فى الرغبة الملحة، التى تدفع بالنفس دفعا إلى تجاوز عالم الحس والعقل فتصل فيه عن طريق الحب إلى محبوبها الأول الذى تدركه فى النفس حاسة متعالية كونية، غير أنها تعقل نوعاً من التعقل ومع ذلك ليست هى العقل الذى نعرفه.

وإذن، فان الوعى الصوفى خارج تحديد نجيب محفوظ يظل لونا من ألوان النشاط غير العقلى أو فلنقل بلغة المتخصصين إنه لون من ألوان النشاط الروحى من حيث أنه ليس من أضرب النشاط العقلى المعروفة، ولكنه شئ فوق الوعى العقلى وإن شئت فسمه وعيا ساميا .

والحاصل أن تجربة نجيب محفوظ تبتعد تماما عن بعض التجارب السابقة فى النصوص الصوفية مثل حالة الفناء، وهى الحالة التى تتوارى فيها آثار الارادة الشخصية والشعور بالذات وكل ماسوى الحق، فيصبح الصوفى وهو لايرى فى الوجود غير الحق، ولايشعر بشىء فى الوجود سوى الحق وفعله وارادته (التصوف ١٧٩)، وخطورة مثل هذه المقالات أنها تقترب من الشطحات الصوفية بما لايمكن اتقاء الانفصال عن المجتمع بقدر الاتصال بهذا العالم الهيولى البعيد، ويورد التراث الصوفى كثيرا من هذه الأقوال الغيبية أو الغامضة (انظر كتاب السهلكى: النور، وأشار لبعضها القشيرى فى رسالته وفريد العطار فى تذكرة الاولياء.. إلخ).

وبناء على ذلك، فإن الهدف من التصوف عند نجيب محفوظ يقترب فى كثير من هدف التصوف السنى الذى نجده لدى كثير من أقطابه فى القرن الرابع الهجرى كالهروى والنووى (فصلنا لهذه النظرية فى مخطوط لنا بعنوان: الثورى والصوفى). وهذا التصوف يرفض عند نجيب محفوظ أن يعرض (لحالة) يكون من شأنها أن تفقد الإنسان اهتمامه بالعالم وقوانينه الاجتماعية والسياسية.

التصوف عند نجيب محفوظ يقودنا إلى التعرف على القطاع الواعى فى فكره، وهو قطاع يلتقى مع هذا القطاع الواعى لدى المتصوف السنى من وقت بعيد.

إنه الآن يتحدد فى العلاقة بين المثقف الثورى والوعى الصوفى.

والإشارة إلى عديد من النصوص التراثية ومراجعتها بفكر محفوظ الروائى خاصة يعيننا على فهم المسيرة الإبداعية عند المثقف الواعى الآن والقطاع الواعى فى الذات العربية منذ قرون بعيدة.

(٤) العام.. والخاص

فى دراسة للدكتور على زيور عن التصوف أكد أن فى التفكير الصوفى ثمة فكراً غير عقلانى إنما هدف إلى رفض السلطة وتحدى الجو السائد، وهذا التفكير نجد له مواقف وأمثلة كثيرة تحمل ذلك، وقد ضرب لنا مثلا بالكرامات ذاهبا إلى أن بعضها يدعو لمحاربة الجور فقط. بالاتكال على قصص الله، وقد تحمل وجها آخر (أى أنها ثنائية القيمة)، يظهر وجود قدرة اسمى من السلطة الغاشمة (الكرامة الصوفية، دار الاندلس بيروت ط٢، ١٩٨٤).

ومع أن د. زيور يذهب إلى أن القيمة الأخيرة فى التصوف تشير إلى أن الانتصار على الظلم الاجتماعى ضرورى وذاتى، فإن التراث الصوفى بدءا من الرسول (ﷺ) حتى الآن يشير إلى أبعد من ذلك، إلى أن التغيير النفسى وحده لايصبح كافيا لتفسير هذا الموقف، فمن المؤكد أن هناك تفسيراً أو وعيا يسعى

إلى أن القيم الصوفية يمكن أن تكون ارتباطا بقضايا المجتمع وحلولا فيما نواجهه من القضايا التى نتعرض لها.

إذ يبدو أن مناهضة الحاكم الفاسد أو السلطة الغاشمة تقوم - فى التصوف - على قوى لاتأخذ العقل فى حسابها، ولا إلى اعتماد الجماعة والطرائق المحتملة أو الواقعية.. وما إلى ذلك، غير أنه من المؤكد أن التأكيد على (الحالة) الذاتية (والتصوف فى حقيقته حالة ذاتية) إنما هو تأكيد، بشكل آخر، على الحالة العامة، ولايمكن أن تكون جملة السلوك التى ترد فى القرآن الكريم والأحاديث النبوية للفرد مباشرة من إيثار للفرد.

وسوف نضرب على هذا مثلين اثنين: أحدهما، من القرآن الكريم، والآخر، من السنة النبوية..

لقد تلخص الفهم الصوفى فى القرآن الكريم فى (الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر)، وقد تصدى من خلال هذه القيمة كثير من المتصوفة للحكام فى عصرهم بل وللمنافقين فى كل عصر، وهو ماوجدناه لدى كثير من أولئك المتصوفة فى القرن السابع الهجرى على سبيل المثال.

هذا فى القرآن الكريم، أما فى الأحاديث النبوية، فسوف نكتفى بحديث واحد هو، أن النبى ﷺ قال:

- إذا أراد الله بعبد خيرا استعمله فقيل له كيف يستعمله يارسول الله قال يوفقه لعمل صالح قبل الموت.

وهذا الحديث الذى جاء فى الرسالة القشيرية (مكتبة ومطبعة صبيح ص٩٢) يؤكد عشرات الأحاديث - إن لم يكن مئات - حول تأكيد قيمة الإيجابية فى التصوف، وهى إيجابية وإن بدت فى شكل فردى، فإنها تشير إلى معنى جماعى - فمن أهم سمات التصوف، قاطبة - هو التمسك (بالارادة)، أى إرادة الحق، أو الذود عن المظلوم والدعوة إلى ارادة الحق هى معنى من معانى العدالة الاجتماعية، ومن الأقوال المأثورة فى هذا المعنى أن ابن عطاء السكندرى قال:

(إن المتصوف ينتصف لكل

الناس ولاينتصف لنفسه مع

سلامة الصدر لجميع الخلق).

وهذه هى أهم السمات التى يمكن رصدها فى القطاع الواعى عند نجيب محفوظ، وهو القطاع الذى يعبر عن القيم الاجتماعية فى التصوف الإسلامى.

فلنقترب، أكثر، من هذا العالم، الفكرة الصوفية الإيجابية لديه، وذلك خلال شهاداته والتى أجريت على مدى سنوات، وكذلك المدونة فى عديد من الكتب والدوريات قبل أن نهبط إلى مسيرته الابداعية.

(٥) عناصر الفكرة

نصل من هذا كله إلى أن التصوف عند نجيب محفوظ رؤية أو موقف يمكن إجماله فى نوعين من الرغبات: الرغبة فى مزيد من الحب ثم الرغبة فى مزيد من المعرفة.

وهاتان الرغبتان ـ الحب والمعرفة ـ تتصارعان داخل التكوين البشرى «الرغبة فى معرفة أوسع، والرغبة فى حب أعمق، وعندما تسيطر أولى هذه الرغبات تسمى النتيجة التى نحصل عليها نتيجة فلسفية أو عملية، وعندما تقهرها قوى الحب غير المرضى يصبح رد فعل النفس على الأشياء شاعريا، أو فنيا» (دراسة على طبيعة وتطور الوعى الروحى، ايفيلين اندرهل، ترجمة د. ابراهيم ياسين ١٩٨٩ ص ٢٣).

ومن المعروف أن محفوظ درس التصوف فى فترات مبكرة من حياته، خاصة، حين سجل مع الشيخ مصطفى عبد الرازق بحثه عن التصوف فى الفلسفة الاسلامية (للماجستير) وكتب مقالات عدة فى هذا الشكل، وهو مايعنى أن ميله إليه جاء عن طريق الميل العاطفى العام، وأيضا سلك إليه طريق المعرفة، غير أنه من المؤكد أنه لم ينحز قط إلى المعرفة بمعناها المطلق، وإن بدا من المؤكد أن المعرفة بمعناها المطلق، ورغم أنها شغلته طويلا فى عدد من رواياته، فإنها لم تشغله قط عن طلب الحقيقة.

والتصوف هنا هو الحقيقة

والحقيقة طريقها العلم والمعرفة

ويجب أن نسارع، بالقول، إن ثمة فارقا كبيرا بين العلم كأحد منجزات العقل البشرى التى يراها محفوظ ركائز التقدم فى هذا المجتمع، وبين العلم كمعرفة يمكن أن تدفع بصاحبها إلى القيم السلبية.

وبمتابعة كتابات محفوظ الإبداعية، يمكن أن نؤكد أن الفكرة الصوفية لديه لم تخرج عن ثلاثة عناصر على هذا النحو:

- الحب
- المعرفة
- القيم

وإذا اردنا ترجمة هذه العناصر لعناصر أخرى، فإنها تأتى على هذا النحو:

- الراحة النفسية
- الايمان بالعلم
- القيم الاجتماعية

والراحة النفسية/ الحب التى لجأ إليها نجيب محفوظ تعود بجذورها إلى الفترات المبكرة من حياته، ففى عام ١٩٣٤ على سبيل المثال - يكتب فى «المجلة الجديدة» عن الحب فيقول:

> «تلك النسخة الحية التى تشيع فى جميع الكائنات الحية تبصرها فى تآلف الخلايا، وتجاذب الاطار، وتزاوج الإنسان، وقد يكون من الحكمة - اذا رغبنا أن نزكى إحساسنا به أو نسمو بعواطفنا فيه - أن نقصد جماعة الشعراء نصغى لأناشيدهم، وقد وهبهم الله من طاقة الإحساس».

وهذا المعنى لايبتعد كثيراً عن مفهوم الحب الصوفى ـ اذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح الصوفى ـ وهو مانجده فى حياته السابقة العامة، كما نجده فى مسيرته الفنية.

وبهذا المعنى، فإن الحب يصبح فكرة صوفية يتجه إليها الكاتب من آن لآخر ليعرف فيها هذا المعنى، فيتحول إلى شاعر أو ذى حس فلسفى، وبمعنى آخر، يتحول بعيدا عن التصوف المسيطر فى عالمه القائم.

إن الحب هنا يتحول إلى نوع من الوعى الذى يسعى للتعبير عن حسه الشعورى برغبة الكتابة، إذ تتحول الكتابة إلى طقس صوفى يشع فيه إحساس صاحبه، ومن ثم، فإن هذا يسلمه إلى العقل أو العلم، كقيمة أخرى ترتبط بالعاطفة، فكلاهما ـ العقل والعاطفة ـ مرهونان بالوصول إلى مساحة بعيدة فى طريق التصوف الواعى.

الإيمان بالعلم إذن هو أهم مايحرص عليه نجيب محفوظ، لماذا؟ يجيب:

«اتجهت للتصوف كطريق للمعرفة، أية معرفة، تكون بالقطع هى الوعى بمفردات الحياة، والعيش فيها ـ كما قال الإمام على كرم الله وجهه ـ كأنك تعيش زبدا، أما التطلع إلى شىء من عوالم الصوفية الغامضة فإن ذلك هو حالة من الفصام الذى لاأريد أن أشغل به قط» (محضر نقاش مع محفوظ).

واسأله بدورى، ألا ترى فى التصوف لونا من ألوان المعرفة التى تستحق التوقف عندها؟ ـ إذا صح ذلك ـ يستطرد ـ فإننى أراه بطريقتى، اراه ايجابيا حتى تتطلع الصوفية إلى شىء فى مستوى الحياة، أما الشئ الآخر، الذى يعلو المدارك، والذى يتناقض مع الواجب اليومى للمثقف، فإن ذلك تناقض مع قيمة العلم، إن الإنسان برأيى هو الذى يفهم ويعى معنى هذه الآية: «فاسعوا فى مناكبها»، لا الاستكانة والغيبوبة فى فلسفات لاتتسع لها حياتنا، ينبغى الاستجابة للهموم اليومية، والهموم القومية، وليس الركون إلى برج صوفى يزعم صاحبه أنه لا علاقة به والحياة، إن السيد البدوى وقد كان من كبار الصوفية، هبط إلى الناس وحارب معهم حين شهد مايمكن أن يهدد المجتمع العربى كله.

فى التصوف دائما الالتزام بالقيم الإيجابية.

ويضيف محفوظ ليوضح أكثر:

« ـ لاكون واضحا أكثر، هناك شىء اسمه التصوف، وشىء آخر، اسمه عشق التصوف.. وأنا من أصحاب الشئ الآخر، عشق التصوف، الذى لاتثقل تكاليفه على وتبتعد بى عن قضايا المجتمع».

ويستمر الحوار مع نجيب محفوظ الذى أوثر أن أثبته هنا حرفيا لأهميته القصوى فى تحديد قيم الفكرة الصوفية لديه.

ـ إذن للتصوف ـ عندك ـ دور فى المجتمع؟

ـ بل هو الدور الأول فى هذا المجتمع، وهو الدور الذى أوليه عنايتى القصوى فى أعمالى الإبداعية كلها.

ـ لهذا، فإن العدالة محور أساسى فى اعمالك؟

ـ لولا هذا لكنت تصوفت تصوفا غامضا.. كاملا.. بعيدا

ـ تصورتك على هذا النحو فى بعض أعمالك الروائية

ـ بل أرفض التصوف الذى يقيد العقل ويلغى الملكات، تصوفى أن أهتم بقضايا الإنسان وهموم المجتمع.

وينتهى توضيح محفوظ، وتتداعى المعانىَ.. فقيمة الحب بمعناها الصوفى عند الكاتب تظل نافذة تهبه أفقا رائعا ومجيدا، فهو فى ذلك لايستنكف اللجوء إلى الصوت الميتافيزيقى ليزيد من اتساع هذه النافذة «أكثر اتساعا للرؤية» ـ على حد قوله ـ وهو مايظهر جليا فى مسيرته الروائية كلها.

وعلى هذا النحو، فإن الفكرة الصوفية عنده تظل وعيا نقديا لما يحدث حوله، وهى ليست شكلا بقصد التشكيل بقدر ماهى روح تسرى فى العمل كله.

فلنهبط، أكثر، إلى مسيرته الإبداعية لنرى الفكرة الصوفية تتحدد وتتحول إلى شخصيات وأحداث وقيم فكرية واعية.

الفكرة الصوفية:

مرت الفكرة الصوفية عند نجيب محفوظ بعدة مراحل تبعا للمنظور الزمنى، ويمكن تصور هذه المراحل على ذلك النحو:

١ـ المرحلة الرومانسية = الشك

٢ـ البحث عن الطريق = الحيرة

٣ـ المدينة الفاضلة = الوصول

وسوف نتتبع هذه المراحل عند الكاتب الكبير خلال مسيرته الابداعية التى بدأت فى منتصف الأربعينات وحتى نهاية الثمانينات تجاوزاً، أى المرحلة التى شهدت فترة الإعداد للثلاثية (عام ١٩٤٥) وكان قد كتب عدة روايات وحتى المرحلة التى شهدت فترة نشر رواية (قشتمر) اثناء إعلان قرار الأكاديمية السويدية منحه جائزة نوبل عام ١٩٨٨.

ومما يلفت النظر فى هذه المراحل أنها - جميعا - تتمشى مع المراحل الصوفية التى عرفها الفكر الصوفى لدى بعض التفسيرات الصوفية القديمة..

فالمرحلة الأولى - الرومانسية - هى التى سعى فيها الانسان للاقتراب من المعانى الرمزية فى طور الحيرة والتساؤل، أى، السعى اللاواعى للحضرة الالهية.

أما المرحلة الثانية - البحث - فهى المرحلة التى شهدت السعى الدائب للاقتراب من قضايا المجتمع وفهمها، وإن بدا هذا السعى ميتافيزيقيا.

أما المرحلة الثالثة - الوصول - فهى مرحلة الانتهاء إلى حركة المجتمع وفهم ديناميتها، وهو أقصى مايصل إليه الفكر الصوفى.

وسوف نتمهل عند هذه المراحل لنرى درجة التعبير عنها لدى الكاتب الكبير وذلك خلال الهبوط لرواياته والعديد من قصصه القصيرة التى عبرت عن هذا التوجه.

- المرحلة الأولى

الشك:

وهى تلك المرحلة التى مثلت إرهاصات الفكرة فى تطورها الذى ارتبط بتكوين نجيب الدينى والثقافى والاجتماعى.

وهذه هى الفترة التى شهدت، وعلى وجه التقريب، منذ الجزء الثانى من (الثلاثية) ـ قصر الشوق، كتبها بين عامى ١٩٤٨ / ١٩٥٠ ـ العديد من التحولات الجنينية التى صكت أذن الشاب، كمال، لأول مرة، فى فترة تكوينها الفكرى.

وهذه الفترة كانت قد شهدت ـ فى (بين القصرين) ـ قمة الصدام الوحشى بين القوى الوطنية والإنجليز.

وهذه الفترة التى عرفت الشك فى عديد من الموجودات حوله، وفسرته بأنه كان نوعا من الهروب، كالتصوف تماما.

فاذا آثرنا التوقف عند فترة (قصر الشوق) نلاحظ أن تطور كمال الفكرى سيرتبط ـ من الآن فصاعدا ـ بشىء كثير من الرواية الرومانسية المشوبة بالتصوف أو بهذه الرؤية الغائمة للتصوف النابع عن هول الاصطدام بكل ماحول الشاب، وليس بالطبع التجربة الصوفية.

لم يكن مايحدث غير رد فعل نابع من الحالة الشعورية، ومن ثم، ارتبط التصوف بهذا الشكل الرومانسى الشفيف.

ومن المؤكد أنه حتى هذه اللحظة ـ فإن كمال لم يكن قد تعرف بعد على الكتب الصوفية، ولم يطلع عليها بشئ كثير من العمق.

إننا فى فترة الأربعينات نلمح بعض التأثير الصوفى غير المباشر فى بعض الروايات السابقة للثلاثية مثل (زقاق المدق) ـ عام ١٩٤٧ ـ ويتمثل هذا فى شخصية الدرويش، أو الشيخ، درويش غير أنه بإعادة النظر فى هذه الشخصية نرى أن ذلك يمثل، لدى الكاتب، نزوعا، لاواعيا، إلى البحث عن الصوت الميتافيزيقى الخافت، الغامض، فى داخله.

وهذا الصوت يمثل ـ إلى حد كبير ـ الحيرة المطلقة بالمعنى الفلسفى، وامتدادا للأمام لفترة التأثر الملحوظة فى الثلاثية فى نهاية الأربعينات حيث اختلطت فترة

الحيرة بالشك بالفهم الصوفى المتطور فى ضوء الأحداث الخارجية، وانعكاساتها على مرآة الداخل.

ونلاحظ أن هذا النموذج تحول فى (قصر الشوق) إلى أصداء صوفية خفية كانت تستهدف البحث عن (الحقيقة) فى هذه المتاهة التى وجد كمال نفسه فيها.

وهذ المرحلة،البحث عن الحقيقة، أو (الذات) عند كمال، اقترنت لديه بمرحلة الزمن الذى عاش فيه، وتجسدت فى سقوطه فى أثناء حبه لعايدة سواء فى إطار الشك المشوب بالرومانسية أو فى إطار الضياع الخالص.

إن كمال يعيش فى هذا العالم الرومانسى فى رمز الحبيبة، وفى الوقت نفسه لايغفل هذا الوجود الذى يعيش فيه سواء فيما تبدى فى قضايا المجتمع ووطأتها عليه، أو فى حصار الأسئلة الميتافيزيقية الملتفة حوله.

بيد أن الظاهر فى علاقة كمال بالحبيبة يقاوم علاقة الحس مع امرأة أخرى، إنه يقول لمن يريد أن يجذبه معه إلى الخمارة هذه العبارة التى تنم عن رمز حى:

(ـ لاأستطيع أن ألقى الله فى صلاتى وثيابى الداخلية ملوثة!

ويرد عليه محدثه فى سذاجة:

(ـ تطهر واغتسل قبل الصلاة

فيعود صوت كمال):

(ـ إن الماء لا يطهر من الدنس) (٧٦/٧٧).

وتتلون هذه العلاقة بينه وبين الحبيبة بلون من ألوان العبادة التى تقترب من الحس الصوفى وليس الحس الجسدى قط، إنه يحدث نفسه، فيقول:

(ماكان يتصور أن يكون اتصال سعيد بينه وبين معبودته إلا عن طريق العطف الروحى من ناحيتها والتطلع الهيمان من ناحيته، طريق بالعبادة أشبه، بل هو العبادة نفسها) (٧٨).

و(قصر الشوق) زاخرة بهذه الأصداء، ولاتلبث أن تتحول إلى (ثورة إلحادية) و(القلق من كل شىء)، وقد أسلمه هذا كله إلى هاتف راح يهمس فى أذنه (لا دين ولا عقيدة ولاأمل، فليكن الموت) (٣٥٤/ ٣٦٠).

ولانريد أن نسهب كثيرا فى هذه المرحلة التى كانت تبدو غير منطقية كمقدمة للفترة التالية، غير أنها يبدو، عند المراجعة الدقيقة أنها تمثل مفهوما عضويا يترتب عليه مفهوم متقدم عليه، وهكذا، فإن الارتباط بما سوف يتمخض عنها لاينفصل عنها.

إن مفهوم الشك والقلق، إنما كان مفهوماً لرحلة البحث عن الحقيقة/ الطريق، بعيدا عن ذلك الضياع وخيبة الأمل والفشل فى الحب والحياة، ومن ثم، فإن البحث مر بمرحلة الشك والقلق طيلة الأربعينات وربما بداية الخمسينات حتى إذا ماوصل إلى نهاية الخمسينات، فإن صاحبه قد بدأ مرحلة جديدة.

كانت المرحلة الجديدة هى مرحلة الخروج من حيرة الماضى إلى تأمل الحاضر والبحث فيه عن طريق يجد فيه الكاتب تفسيراً لهذا الكون الواسع، ولحركة هذه المخلوقات الأرضية غير الجميلة، وهذه القضايا الميتافيزيقية التى ترتبط بالواقع ولاتنفصل عنه..

وهذه هى مرحلة البحث عن الطريق..

- المرحلة الثانية

الحيرة

ليس معنى ذلك أن الطريق الذى سعى إليه الكاتب طيلة الستينات كان هو طريق الخلاص من الحيرة والقلق، وإنما كان طريق تعميق الحيرة، والبحث عن تفسير لها، وكتابة التجربة الخاصة بها توطئة للخلاص منها.

إن الكتابة، تحتم أحيانا اللجوء فيها للخلاص من التجربة، فكثيرا مايجد المبدع نفسه أمام النزوع إلى الكتابة، وهذا النزوع يكون بديلا للموت..

فتكون الكتابة فى مواجهة الخلاص.

وبمجرد أن ينتهى الكاتب من التجربة الإبداعية يكون قد ذوب مرارة التجربة فى رحيق العمل الإبداعى، أو تخلص منها على الأقل..

وعلى هذا النحو، يمكن أن نسمى هذه الفترة - الستينات - بفترة البحث عن (الطريق) وهى الفترة التى كتب فيها روايته (الطريق) عام ١٩٦٤، وقبلها ثلاث روايات أخرى (أولاد حارتنا ٥٩، اللص والكلاب ٦١، السمان والخريف ٦٢) وبعدها ثلاث روايات تالية (الشحاذ ٦٥، ثرثرة فوق النيل ٦٦، ميرامار ٦٧) فضلا عن بعض القصص القصيرة التى تمثل تفريعات ضيقة تلقى فى (الطريق) وتؤدى إليه.

ومن هنا، لابد أن نشير إلى أمر مهم، هو، أننا سوف نتتبع بعض أصداء البحث عن الحقيقة خلال منهج زمنى يؤثر التعامل مع النص والولع به.

إن هذه المرحلة - الثانية - كانت هى المرحلة التى اقترنت فيها الحيرة بالبحث عن الخلاص والتوق إلى الوصول والشوق إلى هذه المدينة البعيدة.

فلنقترب، الآن، من أولى مراحل الفهم الصوفى لتجربة البحث عن طريق..

● ● ●

إن (أولاد حارتنا) وان بدت فى إطار صوفى، فإنها تركز - خلال ذلك - على قضايا مثل البحث عن العدالة وتحقيق الحرية.. وماإلى ذلك مما أراد الكاتب أن يبعث به عبر (الخطاب) الروائى حينئذ.

بيد أن الأصداء الصوفية القوية فيها كانت بهدف التفرغ لحيرة الإنسان الأبدية، فإذا حل الإنسان القضايا الاجتماعية الغامضة، أمكنه، بعد ذلك، أن يتفرغ لقضايا الوجود الميتافيزيقية «إن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مأساته الأولى، وهى، الموت، فإذا استراح أهل الحارة - حارة الجبلاوى - بفضل توزيع الموقف بالمساواة والعدل والانسانية، أتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعا سحرة (علماء)» (غالى شكرى، مذكرات ثقافة تحتضر، ص ٢٦٩).

والواقع أن رواية (أولاد حارتنا)، وان بدت فى إطار صوفى أخاذ (انظر على سبيل المثال الصفحات ١٨، ١٩، ٣١، ١١١،...) فإن الفكرة المحورية فيها ـ على العكس من (الثلاثية) ـ تستلهم الواقع والفكر فى وقت واحد

وتفسير ذلك أنه بينما كانت (أولاد حارتنا) تحتفى بالاثنين ـ الواقع والفكر ـ فإن (الثلاثية) كانت تعتنى وتستلهم الواقع أكثر من الفكر المجرد.

وقد أدركت حيثيات نوبل هدف الرواية فجاء فيها أنها ـ أى أولاد حارتنا ـ تعبر عن «بحث الانسان اللانهائى عن القيم الروحية.. وبقائه فى مواجهة العالم المستمر بين الخير والشر»، غير أننا يمكن أن نضيف هنا أن تلك القيم الروحية لم تكن تمضى فى إطار رومانسى ـ كما هو الحال فى المرحلة السابقة ـ وإنما اتسمت بإطار فلسفى وامتزجت فيه، واقترب فيه صاحبه من الفكرة الصوفية الاجتماعية.

ويبدو أن نجيب محفوظ كان يدرك ذلك، على الأقل فى اللاوعى الإبداعى، وهو مايظهر حين قال:

(ـ من الممكن اعتبارها رواية تقوم على أساس فكرة فلسفية، والذين رأوا فيها هذا يقولون إنها محاولة لاقامة الاشتراكية والعلم على أساس لايخلو من صوفية، وأعترف لك بأن هذه الفكرة لم تخطر على بالى بمثل هذا الوضوح أثناء كتابتى للرواية)

(عشرة أدباء يتحدثون، دار الهلال عدد ١٩٦٥ ص ٢٨٢)

• • •

ونستطيع أن نقترب من الحس الصوفى عند نجيب محفوظ فى رواية أخرى (اللص والكلاب) لنرى إلى أى مدى لم يكن التوق إلى الكمال الروحى عنده لينفصل قط عن الشوق إلى الكمال الاجتماعى.

إن الشيخ على الجنيدى فى (اللص والكلاب) يحيرنا تماما بموقفه الغامض من الأحداث وبدوره فيها.

إن مهران كان قد ألقى القبض عليه، وحين خرج كان الظلم البالغ قد دفعه ليلتقى، من جديد، بمن دفعه إلى هذا المصير حيث قضى سنوات وراء القضبان بسبب الافكار الزائفة للمثقف الانتهازى رؤوف علوان..

كانت الضحية داخل السجن..

والجانى خارجه

ولم يكن رؤوف علوان وحده هنا هو المثقف الانتهازى، فان عالم الدين الذى لجأ إليه مهران اقترب بسلبيته وغموضه إلى نفس مكانة هذا الانتهازى، ففى غمرة هذا الصراع، وبدلا من أن يقوم عالم الدين بدوره المأمول، إذا به يقف ساكتا، متمسحا بزى الصوفى المعتزل كل ماعدا جدران مسجده

إن مهران يسقط بين شقى الرحى:

علوان الذى كان قد حرضه على السرقة وقدم لها مبرراتها (تدرب. واقرأ. ثم اسرق..)

والشيخ الجنيدى الذى لايقدم للضحية غير كلمات غامضة لاترفع ظلماً ولاتحرر منه..

إن موقف الشيخ هنا موقف سلبى إزاء مايحدث لمهران، فكلما حدثه عن حجم الظلم الواقع عليه لايزيد على كلمات تبدو فى ظاهرها مقدمة وفى باطنها محبطة، ويبدو أنه لا مندوحة من نقل هذا المشهد الأول الذى دار بين مهران والشيخ لنرى إلى أى حد يمكن للفكر الذى يتمسح بالصوفية أن يكون محبطا بوجهه السلبى:

(- خذ مصحفا واقرأ..

- غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ..

- توضأ واقرأ..

فقال بلهجة جديدة شاكية:

أنكرتنى ابنتى.. وجفلت منى كأنى شيطان، ومن قبلها خانتنى أمها!

فعاد الشيخ يقول برقة.

- توضأ واقرأ..

- خانتنى مع حقير من أتباعى، تلميذ كان يقف بين يدى كالكلب، فطلبت الطلاق محتجة بسجنى، ثم تزوجت منه..

- توضأ واقرأ..

فقال بإصرار:

- ومالى، النقود والحلى، استولى عليها، وبها صار معلماً قد الدنيا،

وجميع أنذال العطفة اصبحوا من رجاله..

- توضأ واقرأ..

بعبوس وقد انتفخت عروق جبينه:

- لم يقبض على بتدبير البوليس، كلا، كنت كعادتى واثقا من النجاة، الكلب وشى بى، بالاتفاق معها وشى بى، ثم تتابعت المصائب حتى أنكرتنى ابنتى..

فقال الشيخ بعتاب

- توضأ واقرأ «قل إن كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله»،

واقرأ «واصطنعتك لنفسى».وردد قول القائل: «المحبة هى الموافقة أى الطاعة له فيما امر، والانتهاء عما زجر، والرضا بما حكم وقدر» (٣١، ٣٢).

أى مصير هذا الذى يريد الشيخ له؟!

وتمضى أحداث الرواية، وينتهى مهران للمصير الذى كان مقدرا له منذ البداية، إن محاولة العودة، للاقتصاص من هؤلاء الانتهازيين، الذين كانوا قد دفعوا به إلى السجن محض وهم، فهم يتخندقون فى خندق قوى صنعوه لأنفسهم، ومن ثم، يتحول من ضحية إلى جانٍ من جديد، ويصبح مطاردا..

فى هذه الفترة الذى فقد فيها مهران كل شىء الزوجة والابنة والأمان والحرية إذا كان البوليس فى أثره، لايجد أمامه غير أن يلجأ للشيخ، ومرة أخرى، لايجد عند الشيخ غير كلمات غامضة، وسكون، وحض على التسليم، ونؤثر أن نعيد هنا هذا المشهد لنرى إلى أى حد يمكن أن يمثل الفكر الصوفى، فى وجهه السلبى، أسوأ مايمكن أن يقدمه هذا الجهد الفكرى الخلاق، إن الشيخ مازال يلوك كلمات فارغة:

(ـ الصبر مقدس تقدس به الأشياء)

فقال سعيد بغم:

بل المجرمون ينجون ويسقط الأبرياء..

فتساءل الشيخ وهو يتنهد:

متى نظفر بسكون القلب تحول جريان الحكم؟

فأجاب سعيد:

ـ عندما يكون الحكم عادلا.

ـ هو عادل أبدا..

فحرك سعيد رأسه فى غيظ مغمغما:

ـ هرب الأوغاد وأسفاه..

فابتسم الشيخ ولم ينبس، فقال سعيد بنبرة جديدة

يمهد بها لتغيير مجرى الحديث:

سأنام ووجهى إلى الجدار، ولا أود أن يرانى

أحد ممن يزورونك، إنى ألجأ إليك فاحفظنى..

فقال الشيخ برحمة:

التوكل ترك الإيواء إلا إلى الله.

فقال باشفاق:

هل تتخلى عنى؟

معاذ الله..

فتساءل فى يأس:

ـ هل بوسعك بكل ما آوتيت من فضل أن تنقذنى؟

ـ أنت تنقذ نفسك إن شئت...

فهمس سعيد لنفسه:

أنا أقتل الآخرين..

ثم سأله بصوت مرتفع:

هل تستطيع أن تقيم ظلا معوجا؟

فقال الشيخ برقة:

ـ أنا لاأهتم بالظلال!

وساد الصمت فدبت الحياة خارج الكوة التى يسيل منها القمر. ورتل الشيخ بصوت هامس إن هى إلا فتنتك. وقال سعيد إن الشيخ سيجد دائما مايقوله.) (١٦٩/١٦٨)

وكما نرى، فإن صورة الشيخ جنيد، ليست غير صورة الشيخ السلبى فى روايات الكاتب، فالشيخ جنيد هو الوجه الآخر للشيخ درويش فى (زقاق المدق)، وهو هو الوجه الآخر للشيخ متولى فى (الثلاثية)..

الشيخ جنيد متصوف عازف عن الدنيا، ومن هنا، فهو مناقض، فى فكره لرؤوف علوان، غير أنه مقبل على الصمت، الذى يقترب من مهادنة الواقع، ومن هنا، فهو مشابه، فى فكره لرؤوف علوان.

على أن ثمة مفارقات أخرى لاتخلو من دلالة..

فلأن رؤوف أصبح الآن عدوا لمهران خائفا منه، ولأن الشيخ جنيد لم يستطع أن يواجه رؤوف وجبروته لرفع الظلم عن المظلوم - مهران -، فإن رؤوف والشيخ يتحولان لدى مهران إلى شخص واحد.

هذا فى الواقع كما هو فى الحلم..

وهو مايبدو واضحا فى تلك الغفوة التى راح فيها مهران أثناء روعه وخوفه، إنه يعجب إلى درجة الدهشة والخوف من أن الشيخ جنيد - داخل الحلم - يسأله عن بطاقته، لأن الحكومة (لاتتساهل فى أن يكون أحد المريدين بغير بطاقته، وحين يجيب مهران سائلا عن سبب تدخل الحكومة فى المذهب، يصيح فيه الشيخ:

(ان ذلك كله تم بناء على اقتراح للاستاذ الكبير رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ للمرة الثالثة) (٨٥)

وكما نرى، فقد أصبح رؤوف صورة مشابهة تماما للشيخ أصبح المثقف، الانتهازى، المسئول، يتزيا بزى المثقف، الانتهازى، الشيخ.. بيد أن ذلك كله يسلمه، أكثر، إلى حيرة، تدفع به، أكثر، إلى هذا الطريق..

• • •

وإذا كان محفوظ سعى حثيثا ليبحث عن الطريق والإيغال فيه فى عملية السابقين: (أولاد حارتنا، اللص والكلاب) بحثا عن الحس الميتافيزيقى، فإنه لم يتوقف عن هذا طيلة الستينات.

والحس الميتافيزيقى الأقرب إلى التصوف الشفاف نعثر عليه حينئذ فى قصة بعنوان (زعبلاوى) (بالأهرام فى ١٩٦١/٥/١٢).

إن زعبلاوى يبحث فى هذا الطريق عن (الحقيقة) ووسيلته فى هذا التصوف القلق، والأرق الذى يذكرنا بأرق (كمال) قبل ذلك فى الثلاثية وان بدا الكاتب الآن (كمال فى تطوره الزمنى) أكثر نضجا ووعيا بما يلاقيه.

وقبل أن نسهب حول قصة «زعبلاوى»، قد يكون من المفيد أن نشير إلى أن كثيرا من خيوطها تتلامس وتصنع نسيجا صوفيا محددا فى عملية التاليين

(الطريق/ الشحاذ)، ففى القصة كما فى الروايتين سعى حثيثًا للوصول إلى الحقيقة مرورا بهذه الأفكار الميتافيزيقية وقضايا الوجود وصولا - وربما غالبا - إلى الحقيقة الضائعة فى المجتمع..

والمجتمع عند الكاتب هو هذه البنية الاجتماعية التى يعيش فيها بكل مشكلاتها المطروحة فى الستينيات سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية..

إن الراوى فى (زعبلاوى) يبحث عن علاج لحالته المرضية (بالأدق: النفسية) إذ أصيب - على حد قوله - (بداء لا دواء له عند أحد، وسدت فى وجهى السبل وطوقنى اليأس)، ومن هنا، هجر صوت العقل (الطب)، وطفق يبحث عن علاج آخر (روحى) فى مكان آخر عند الشيخ زعبلاوى (الولى الطيب وكراماته).

ويظل يبحث طيلة النص عن هذا (الشيخ، الولى)، وفى كل مرة يذهب لمكان معين يوصف له على أنه مكان وجود الشيخ يفاجأ برحيله عنه أو (يختفى فكأن ما كان)، ويظل فى بحث مستمر حتى يصاب بالإعياء الشديد حين يصل لأحد العارفين بالشيخ، وهناك ينتظر فتصيبه اغفاءة قصيرة فيجد حلما بهيجا (حديقة لا حدود لها، تنتشر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية..) إلى غير ذلك من هذا العالم السحرى الذى هو نقيض الواقع.

وحين يستيقظ، فجأة، يبلغه مضيفه أن الشيخ زعبلاوى كان موجودا فى التو واللحظة ولم يرد إيقاظه، وذهب قبل صحوه بلحظات، ويبلغ به الاسى منتهاه.

ومع ذلك كله، فإن القاص لايكف عن الرحيل من جديد، ومن الوصول إلى كنف الشيخ، وعن الإصرار الذى بدأ به قصته «لابد أن أجد زعبلاوى».

إن القاص يكاد يوقن أن زعبلاوى سراب، ومع ذلك، فإنه لم يكف أبداً عن البحث عنه، والوصول إليه..

ومن الخطأ الفادح أن يعتقد أن الشيخ زعبلاوى بينه وبين (جودو) بيكت ثمة شبه، فإن زعبلاوى محفوظ هنا، حتى وان بدا سرابا، فنحن ننتظره، وموقنون من وجوده حتى لو لم يأت بالفعل، بل هو لابد أن يأتى يوما ما، فالبحث عنه دائب

لايتوقف، إن آخر ماينطق به القاص فى (زعبلاوى) هو هذه العبارة «نعم، لابد أن أجد زعبلاوى».

وهذا يعنى أنه لابد واجد الطريق وأنه ماض فيه إلى منتهاه.

وعلى هذا النحو، فإن ذلك الدأب فى البحث عن (طريق) إنما هو دأب مستمر، انتهى منه المؤلف فى بعض قصصه ورواياته ، وهو مازال ماضيًا فيه لم ينته بعد.

وهو يتمثل فى عمليه المهميّن (الطريق) و (الشحاذ).

● ● ●

إن (زعبلاوى) هو الوجه الآخر للسيد الرحيمى الذى يبحث عنه ابنه فى رواية (الطريق) وهو هو (الجبلاوى) الذى يبحث عنه الجميع فى (أولاد حارتنا)، وهو هو صابر بطل رواية (الطريق) الآن.

وهو فى جميع الحالات ذلك الرمز الشفاف للتوق إلى الكرامة الإنسانية والسلام مع الذات ويمنطوق الروائى هو البحث عن الحرية والكرامة والسلام (الطريق، ص ١٧، ٧٥).

وبعيدًا عن تفسيرات شتى حول هوية هذا الرمز (هل هو الحقيقة أو الأب الضائع أو المثال - الخ)، فإن البحث عن (الطريق) يظل هو الهدف الرئيسى للروائى، بمعنى صوفى.

وإذا كان الباحث عن الطريق فى جميع الأعمال لم يعثر على بغيته قط، فإن البحث عن الطريق - الحقيقة - يظل هو رد فعل لافتقاده هذا الطريق، والجملة الرئيسية عند الباحث عن زعبلاوى هى (علىَّ أن أجد الزعبلاوى)، والجملة الحوارية الأولى فى رواية الطريق هى (اذكر ربك)، وهو ما يشير إلى أن البحث عن الطريق - الحقيقة عند نجيب محفوظ-لابد أن يصحبه هذا الحس الصوفى الخلاق.

والإصرار على البحث عن الطريق هو ما لم يفتقده الحمزاوى فى الرواية التالية (الشحاذ)، وان سلك فى هذا لونًا من ألوان الصوفية الخاطئة.

• • •

إن عمر الحمزاوى، مثقف ومناضل قديم، اعتزل كل شىء فجأة، واضطر إلى ذلك مع الظروف السياسية الجديدة التى طرأت على المناخ السياسى، ومن هنا، فقد تحول إلى البحث عن هوية جديدة، أو البحث عن الذات فى طريق غير الطريق الذى كان قد اختاره من قبل.

ويبدأ اضطراب الحمزاوى الحقيقى حين يخرج بعض الرفاق القدامى من السجن، ويوصله الاضطراب إلى أكثر من وسيلة للبحث فيها عن الذات، ويكون التصوف أحد هذه الوسائل، إذ خيل إليه أنه سيجد فيه «راحة حقيقية للقلب» (الشحاذ، ص ٨) غير أنه مع عدم التلاؤم مع التصوف، بمعناه الاجتماعى، أسلمه إلى غيبوبة، ومن ثم، إلى الفشل.

وما انتهى إليه الحمزاوى إنما يؤكد أن الحل الفردى، بدون نهج واع، يؤدى بالإنسان إلى طريق غير الذى بدأ يتطلع إليه، إنه طريق (الندامة) فى نهاية المطاف، وهو الطريق الذى انتهى إليه (الشحاذ) عن الحقيقة.

إن التصوف بدون وعى خلاق لشروط هذا التصوف، وبدون التأكد من القيم النبيلة فيه، والنابعة من روح الدين وشروطه الجوهرية، يضحى وهمًا، أو شيئًا أشبه بالغيبوبة.

إن أبطال هذه الروايات صوفيون، من منطق البحث عن الحقيقة، غير أن هذا التصوف ينطلق - فى الأساس الأول - من منطلق الفكر وليس من منطلق اليقين، انهم يطلبون عالمًا يستريحون إليه من وعثاء الطريق..

بيد أن الخطأ إلى هذا الطريق، أو الخطأ فيه، يسلم إلى هذا الواقع المرير..

وباختصار، فإن أبطال الستينات سعوا إلى التصوف بدون منهج علمى، انهم لم يروا فيه إلا هذا العالم المثالى..

ولأن رؤيتهم لم تكن من الوضوح بحيث تصل بهم إلى الطريق الصحيح، فإنهم، جميعًا، انتهوا من حيث بدأوا:

إن صابر أخطأ (الطريق).

والراوى، الباحث عن (زعبلاوى) انتهى به البحث إلى الفشل.

والحمزاوى سقط فى طور (الشحاذ) إلى وطأة التصوف السلبىّ.

بل إن أبطال (ثرثرة فوق النيل) انتهوا إلى الجريمة، وعدا الصحفية سمارة بهجت، يمكن القول إنهم سقطوا جميعًا أسرى الخدر (= الضياع).

لقد كانت شخصيات (الثرثرة) اشبه بهؤلاء (الركاب الهابطين) كما جاء فى المتن الروائى، وهو هبوط اضطرارى اشبه بطريق آخر غير الذى طمحوا إليه منذ البداية، فانتهى بهم إلى خسران كل شىء.

هذه، إذن، صور من الصوفية السلبية..

أما صور الصوفية الايجابية، فهى كثيرة، غير أن أغلبها يمكن العثور عليها بعد هزيمة ١٩٦٧ بوجه خاص..

لقد انتهت مرحلتا الشك والحيرة إلى شىء أشبه (بالمدينة الفاضلة)، وهى المدينة التى صنعها نجيب محفوظ فى المرحلة الأخيرة من حياته.

وهى مرحلة نجدها خارج النص الروائىّ وداخله..

فى حياة نجيب محفوظ، وداخل نصوصه كذلك..

● المرحلة الثالثة

المدينة الفاضلة

وبانتهاء عقد الستينيات تكون مرحلة البحث عن الطريق انتهت بمحفوظ إلى هاجس، محدد، من التصوف، كانت بذورها تنبت - منذ البداية - فى الأرض، وتتهيأ للصعود فوق سطح الأرض.

أما فى السبعينيات ـ المرحلة الثانية ـ فقد توالت أعمال محفوظ، فى وقت كان النبت قد تحول، بفعل عوامل كثيرة، إلى فروع، والفروع إلى أوراق، والأوراق إلى أكف كبيرة تحمل الثمار.

وقد كان أكثر ما يمكن أن يعرف بها هذه الثمار، أنها، تلك الفكرة الصوفية الإيجابية. وهذه الفكرة بملامحها الأخيرة ترسم ملامح (مدينة فاضلة) سعى إليها نجيب محفوظ.

وقد يكون من المفيد أن نعيد ما سبق أن ذكرنا من أن فكرة التصوف عند الكاتب الكبير لم تزد عن (العشق)، العشق المثالى الذى قد يؤدى إلى الاقتراب من هدف أبعد، هو الهدف الواعى خلال هذه الفكرة الصوفية التى صنعت كحجاب بينه وبين هذا العالم المعاصر..

ومن هذا كله، يمكن أن نحدد هذه الفكرة الصوفية، والتى رسمت إطار المدينة التى سعى إليها نجيب محفوظ خلال ثلاث قسمات هى:

- الراحة.

- العلم.

- القيم.

وحين نترجم هذه النقاط إلى روايات فسوف نجد مسارها يمتد منذ بداية السبعينات إلى الثمانينات، وتتشعب خلال الأحداث والشخصيات.

وهذه النقاط أو القسمات الثلاث يمكن أن تمثل المثلث الصوفى عند نجيب محفوظ، ويمكن أن تحتوى كذلك عدة قيم أخرى تتفرع عنها وتعمق من الصورة العامة.

لقد كان على نجيب محفوظ الا يتوقف، قط، عن طرح الاسئلة قبل عقد السبعينات، فلما هبط إلى هذا العقد، فقد أسلمه طرح الاسئلة والواقع المتخيل إلى هذه المدينة التى كان سعيه إليها حثيثاً، ويكون نجيب محفوظ خلال هذا

أشبه بالسندباد الذى بدأ رحلة كانت - فى الأصل - تشوفات فى أعماق الكاتب أو داخل المتصوف وذلك هربا من الحياة العادية والسأم والرتابة، أو من المجتمع الفاسد والتحجر والشكليات، وذلك أثناء بحثه عن قيم كثيرة كالعدالة والخلود والحقيقة والمطلق.. الخ.

نصل من هذا كله إلى أن طريق محفوظ وإن لم ينته إلى مدينة اليقين، فقد انتهى به - خارج الواقع - إلى (مدينة فاضلة) تمثل فيها القيم النبيلة مكانة مهمة.

وهو ما يقترب بنا من بعض هذه القيم.

يمكن التعرف على أول هذه القيم بالتوقف عند القيمة الأثيرة عند نجيب محفوظ، وهى قيمة أن يرى فى هذا التصوف راحة نفسية أو راحة يلجأ إليها فى قيظ الحياة.

لقد انتهت به الحيرة إلى هذه الراحة: تعرفنا عليها فى (أولاد حارتنا) وجوها المعطر بريح الغموض والسكر واطارها المشوف بروح التصوف الشفاف، وبشكل أكثر بهجة فى (زعبلاوى) حيث وجد القاص الراحة النفسية فى هذا البحث اللانهائى حيث عقد النية، حتى قبل أن يبدأ ألا يتوقف ابدًا فى البحث عن الشيخ، بل إننا فى قصة أخرى (حارة العشاق) (اهرام ١٩٦٩/١٢/٢٦) نلحظ أن الأمر ينتهى بالزوج بعد الحيرة الشديدة إلى تصور الواقع على شكل نتيجة يتوصل إليها أو فرض ينتهى إليه، أو فرض ينتهى إليه، فيكون الأمر على هذا النحو ليس هو الشك الخالص وليس هو اليقين الخالص، فهو يمنح زوجته ثقة لا تزيد على خمسين فى المائة كما يمنحها شكًا لا يزيد على خمسين فى المائة، وإنما هو بين بين، ونعثر على هذا كله فى لوحات رواية (الحرافيش) ورواية (ألف ليلة وليلة) وغيرهما..

بيد أننا سوف نتوقف عند آخر عملين لنجيب محفوظ لندلل بهما على ذلك، وهما: يوم فتل الزعيم، قشتمر.

إن محتشمى زايد فى (يوم قتل الزعيم) تعب يائس ازاء عنت السبعينات واضطرابها، ويكون موقفه حالة أقرب إلى الهروب فى الحالة الصوفية كشىء من

(الراحة النفسية) التى لا يعثر عليها إلا فى هذه الحالة، وكما يقول هو (أقف عند حافة بحر التصوف) (الرواية ص ٣١).

إنه فى عصر الانفتاح وما خلَّفه من أزمات يعانى منها مع حفيد، وأسرته، ولا يجد طريقًا للخروج منها، ومن ثم، لا يجد أمامه غير هذا الحل الصوفى، إنه يسأل نفسه مئات المرات (كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيدى المحبوب؟!) ولا يلبث أن يجيب نفسه بما يشبه العثور على الحل مما هو فيه (ما أجمل كرامات الأولياء) (قشتمر ٣١).

ويكون على محتشمى أن يلجأ من آن لآخر إلى آى القرآن الكريم، وسكون يشبه الإقامة عند هؤلاء الأولياء (كراماتك ياسيدى الحنفى) (٦٨) ويملك أمام استمرار هذا الواقع من انسحابه منه والانضمام إلى (فريق المسبحين) (٨٧) لئلا يسقط فى إيقاع هذا الواقع الأليم ويغرق فيه.

على أننا نستطيع أن نجد ايثاره لهذا الطريق ليس اغراقًا فى اليأس كما قد يشير فى الوهلة الأولى، وإنما هو لون من ألوان التفاؤل بالمستقبل، وهو نقيض الاستسلام لما يحدث حوله أو هو تحدٍ لما يحدث حوله هروبًا من الموت أو القتل.

أو هو بدلٌ عن هذا المصير.

ومحتشمى زايد فى رواية (يوم قتل الزعيم) إنما هو صورة أخرى لإسماعيل قدرى فى رواية قشتمر، كلاهما يعانى الشيخوخة والروماتيزم، كلاهما يهرب من الحاجة والبروستاتا، وكلاهما يجد فى التصوف ملاذا وفى التسابيح الدينية وجودًا بديلاً لهذا الذى يحدث حوله ويكاد يجهز عليه.

بيد أن الراحة النفسية لم تكن فقط أهم ما فى (المدينة الفاضلة) اذ يرتبط بها هذا العالم الساحر من التسابيح والكرامات بشكل مكثف، وهذا العالم المتخيل نعثر عليه فى روايتى (رحلة ابن فطومة) و (العائش فى الحقيقة) بوجه خاص، ففى هاتين الروايتين عالم اشبه (بالمدينة المسحورة) كما نعرفها فى الف ليلة وليلة، إن ابن فطومة لا ينى يبحث، دائمًا، عن مدينة مسحورة سماها (جبل الكمال) واخناتون لا ينى يبحث عن هذه المدينة وهو (عائش فى الحقيقة).

بل إن هذا العالم نجده فى أغلب اعماله الفنية فى المرحلة الاخرى، ولكن بدرجات مختلفة، وحسب طبيعة الحدث الذى يتعرض له الكاتب.

ان هذه المدينة المسحورة يمكن أن تمثل مع غيرها «مدنا اسقاطية» «تصور آمال الشعب وترمز للأم الحنون، فهى خيالية وجنات نعيم وهمية، ومما نجده بنفس الوضوح فيها أو فى المدن الصوفية الفاضلة، كونها ترفة، غنية بالجواهر والذهب. وسكانها قليلون لا يدخلها غريب، مملوءة بالخوارق» (زبور ص ٥١).

على أن هذه المدينة المسحورة لا تتحول بيننا وبين الوصول إلى قيمة أخرى من قيم هذه المدينة، ألا وهى قيمة العلم والحرص عليه.

إن هذه القيمة: العلم، نعثر عليها فى كتابات محفوظ النظرية والابداعية، واذا اردنا تاريخًا محددًا للاحتفاء بهذه القيمة فسوف نجدها فى الجزء الاخير من (السكرية) غير انها اكثر وضوحا فى رواية (اولاد حارتنا) فى نهاية الخمسينات بوجه خاص.

مع اننا استطردنا من قبل حول هذه القيمة خاصة فى تلك الرواية، فلا بأس الآن من ان نشير إلى أنه من المؤكد ان نجيب محفوظ يولى العلم اهمية تفوق اية قيمة اخرى، فاذا اضفنا إلى (اولاد حارتنا) عملاً آخر، فانه يكون دون شك مجموعة (حكاية بلا بداية ولا نهاية) التى صدرت فى بداية السبعينات - ١٩٧١ - اذ يسهل ان نجد هنا معالجة فنية بارعة لقيمة العلم وبشكل جديد.

واذا كان محفوظ يركز فى (اولاد حارتنا) على الانبياء فى رموز فنية واعية مفسرًا القيم الدينية تفسيرًا اجتماعيًا واعيًا، فانه فى (حكاية بلا بداية..) يرى ان اولئك الانبياء الآن اصبحوا هم العلماء الذين ينتمون إلى الوجه الايجابى للصوفية، ويمكن ان نوافق جورج الطرابيشى فى كتابه (الله فى رحلة نجيب محفوظ الرمزية) حين يقول ان ابطال القصص الثلاث فى (حكاية بلا بداية..) هم خلفاء معرفة او امتداد له، فنرى انهم أتوا فى قصة نجيب محفوظ بعد ان ارتدوا ملابس الصوفية بينما هم يمثلون فكر كل من كوبرنيكس وداروين وفرويد مما يجعله يرى فى محاولة نجيب محفوظ الرمزية هذه جرأة لا حد لها، لقد حمل كل من هؤلاء لواء الثورة فى مجاله، وتحول الثابت إلى الحركة، فبعد ان

كانت الارض ثابتة ومركز الكون اكتشفنا. خلافًا لما ورد فى الأديان - أنها ليست المركز بواسطة كوبرنيكس، فكانت ثورة فى الأفكار الثابتة الخالدة، وبعد ان كان الانسان الوحيد، اصبحنا نرى انه تطور من كائنات اخرى حاكى معها سلسلة التطور وهو ما أثبته داروين فى نظرية النشوء والارتقاء، وذلك يمثل ما عرفنا مبدأ اللذة واللاشعور وهو ما عرف بالفرويدية، فكانت جميعها نظريات ثرية يرى ان الكاتب فيها كان اكثر جسارة فى تناولها داخل الأطر الرمزية.

وتتعدد القيم عند نجيب محفوظ فى هذه (المدينة الفاضلة)، غير انها تتعدد اكثر فى قيمة العدالة وتتحلق حولها.

وهذه القيمة - العدالة - تظهر اكثر ما تظهر فى السبعينات خلال ملحمة (الحرافيش)، غير ان الذى يجب الاشارة اليه هنا، ان تحقيق العدالة كان مرهونا دائمًا بتأكيد القوة، فبدون القوة تتحول العدالة إلى شئ رومانسى مقيت، وحلمهم لا يلبث ان يتلاشى مع نور الصباح، وقد بدا هذا واضحًا فى الحوار الذى يتكرر اكثر من مرة خاصة لدى عاشور الناجى الذى كان دائمًا يؤكد لأهل جارته ان الرغيف بدون القوة يصبح سهلاً، لكنه مع القوة يصبح شيئًا عزيز المنال يمكن بعد تحقيق الحصول عليه معرفة القيمة الحقيقية لهذا الحصول، إن عاشور يقول لأهل حارته سائلاً:

- ماذا ينقصكم؟

يجيبون:

- الرغيف

يعود للقول بسرعة:

- بل القوة

- الرغيف أسهل منالاً

- كلا

- .....

لقد رأيت حلمًا عجيبًا، رأيتكم تحملون النبابيت

(الحرافيش ٥٥٤، ٥٥٥).

وقد راح نجيب محفوظ فى الفترة التالية يؤكد قيمة العدالة التى تقترن بالقوة، وخاصة فى روايته التالية (ألف ليلة).

إن مراجعة الفترة التى كتبت فيها هذه الرواية - الف ليلة - فى مصر (٧٥/ ٨١) تؤكد لنا أن ثمة علاقة أكيدة بين روايات هذه الفترة فى (الخطاب) الروائى الأخير، وان بدا أن رواية (ألف ليلة) تزيد عن غيرها فى درجة العنف والدموية التى تتميز بها، وهو ما يبدو أنه راجع إلى ضرورة ارتباط قيمة الحق لديه بالقوة، فهى تحمل دعوى مستمرة لقتل الحاكم الذى أفسد المجتمع واسهم فى الانفتاح، واسهم فى هذا الفساد الذى لحق بالمجتمع المصرى.

إن رواية (ألف ليلة) تسهم بصور عديدة بالكشف عن عدل الملك شهريار، هذا العدل الذى يقترن بالقوة ويرتبط بالعلم ويحتفى بفكرة الصوفية الايجابية فى المجتمع. فالرواية تجسد لعديد من القضايا بالروح الصوفى خاصة حين يتلمس الكاتب الكرامات ويتفنن فيها، ويزيد من الشخصيات العالمة والمقترية من الصوفية فى هذا العالم الاسطورى الفريد.

وهو ما نعثر عليه بشكل ملحوظ فى روايته (العائش فى الحقيقة).

إن إخناتون فى هذه الرواية يسعى - شأنه شأن ابن فطومة - إلى التحول إلى البطل الصوفى، ولكنه هذا البطل الذى يفتقد الجانب الايجابى من التصوف.

إن (العائش فى الحقيقة) - ولاحظ دلالة العنوان - يسعى إلى الحقيقة لتحقيق حلمه فى بناء (مدينة فاضلة)، يتحقق فيها الخير والعدالة للجميع، غير أن نقط الضعف لديه كانت أنه كان يعتقد أن الحق وحده، دون وسيلة القوة، يمكن أن يصبح غاية سهلة المنال، ومن ثم، فإنه نال نفس مصير ابن فطومة قبله، فقد قضى طيلة حياته يبحث عن (الحقيقة)، ورسم صور المدن الساحرة فى خياله، وظل يسعى لتحقيقها على الأرض، حتى أراحه الموت من اعدائه، ومن اعتقاده الخاطىء أنه يمكن تحقيق القيم النبيلة بدون قوة. بيد أن إخناتون، بوجه خاص،

يؤكد لنا هذه الحقيقة لدى الروائى، حقيقة أن تحقيق أية قيمة من القيم الاجتماعية والسياسية لابد أن تصحبه القوة، إن إعجاب محفوظ بإخناتون لم يحل دون إعجابه البالغ بقائده حور محب، بل إن محفوظ لم يكن لينكر على إخناتون دعوته السلمية إلى الحب والسلام، لكنه كان ينكر عليه تلك الوداعة.

كان محفوظ مع إخناتون بقلبه، ولكن مع قائده بعقله.

لقد اراد الكاتب أن يؤكد قيمة اجتماعية بموقف انسانى، لقد اعتقد إخناتون، خطأ، أنه يستطيع فرض الدعوة فى امبراطورية شاسعة يسكنها الطيبون كما يسكنها الاشرار، يسكنها النبلاء كما يسكنها البرابرة والبدو المتربصون بالوطن، ولأنه أخطأ سلاح الدعوة (الحب) وحده، فقد كان من الطبيعى أن يسقط وتسقط دعوته.

كان يسقط الحق وتعلو القوة.

لقد كانت فكرة الحب تمضى فى تناسب عكسى، بينما تمضى القوة فى تناسب طردى معًا.

الأكثر من ذلك كله أن هذا الموقف من إخناتون لم يفهمه ايزيس نفسه، ففى حين تقدم ليحاكم إخناتون فى (أمام العرش)، فإنه راح يقول عن رسالته مشيدًا بها إنه (لم يكن أحد مستعدًا لفهمه أو التفاهم معه فكانت المأساة) (ص ٧٦)، وهو فهم من جانب واحد.

ويبقى من أعمال محفوظ فى هذا الصدد عملاه المهمان (حكايات حارتنا) و (قلب الليل).. فكل هذه الأعمال تشير إلى أن التصوف ليس هو الحل السلبى، وليس هو الهروب من الواقع، وإنما يظل السلب يهب الإيجاب دائمًا، فبدلاً من الرمز السكون فى الغيبيات أو الركون إلى البعد السلبى ثمة حل صوفى ايجابى يظل هو الطريق الوحيد للمقهورين والضعفاء.

هذا الطريق هو السعى الحثيث للقيم الايجابية فى هذا الوجود.

إنه ايثار التغيير الايجابى على الرضا بالواقع.

وايثار الوعى النقدى على الغيبوية والسلبية.

وايثار الحركة على السكون.

استنتاجات أخيرة:

نجيب محفوظ إذن ليس متصوفا.

وإنما هو عاشق للتصوف.

والفارق كبير بين الاثنين، وهو فارق، يتحدد، فى الحد الفاصل بين الواقع والخيال، بين القضايا الاجتماعية الملحة والقضايا الذهنية المجردة.

إن نجيب محفوظ على العكس من المتصوفة، لا يفقد احساسه بالزمان أو بالمكان، «فاللازمن هو المطلوب والمكان المفضل، وهو عالم نكوصى، لا تؤثر فيه ديمومة ولا الشعور بالحركة فى المكان» (زيور ص ١٤٦).

فمن المعروف أن المتصوفين يرون أن أحدهم يقطع المسافة الطويلة فى طرفة عين أو يقطع مسافة شاقة فى ثلاثة أيام فى يوم واحد، بل إن أحد المتصوفة يزعم أنه يستطيع أن يذهب مساء من بلد، أى بلد، ثم يرجع صباحًا.

أضف إلى ذلك أن المسيرة الابداعية عند محفوظ خاصة تؤكد انها، فى تبؤاتها الفنية، تخالف هذه التنبؤات التى نراها فى الكرامات المعروفة عند المتصوفين.

إن التنبؤات عند المتصوفين تدل «على قانون نفسى يظهرها اسقاطات اللاوعى الذى يتوقف أو ينبىء بالهموم والحوادث النفسية القادمة. ونجد فيها الدافع اللاواعى قويا.. هنا تبدو الكرامة بمثابة إستمرار للعرافة وما ناظرها».

وهى فى جميع الحالات تعود إلى الاحساس العميق بالدين..

وهو إحساس يتخذ عند التصوف اشكالا تفوق العقل والادراك..

غير أنها عند نجيب محفوظ ترتبط بالعقل وتتسق مع الادراك الواعى.

هذا هو الحد الفاصل بين التصوف وعشق التصوف..

وهذا هو الحد الفاصل بين متصوف قديم مثل الجيلانى وكاتب معاصر مثل نجيب محفوظ..

كلاهما له طريق، وكلاهما يسعى إلى (مدينته) التى يبدو أنها تختلف عند كليهما..

ومدينة محفوظ ـ كما أشرنا ـ تتحدد، عند النظر إلى الفكر الصوفى على أنه اثنان: الراحة النفسية، والقيم الاجتماعية الواعية..

وهذه المدينة وان بدت عند نجيب محفوظ رهن اليد فيما تمثله شخصياته وأحداثه فى هذه المدينة الفاضلة ـ المثالية، فهى تظل تعبيرًا عن هذه (الحقيقة) التى يتشوف إليها المتصوف المعاصر (المثقف) طيلة حياته دون أن تتحول إلى واقع..

إن الراوى فى رواية (ابن فطومة) سعى إلى هذه المدينة دائمًا دون أن يصل اليها، فقنديل العنابى «ظل يرنو إلى دار الجبل ـ دار الكمال ـ لكنه لم يبلغها، أو هبط دارًا أخبروه أنها دار جبل ولكنها لم تكن كذلك، وظل يطمح ويطمع ولكنه لم ينلها»

إن دار الجبل لم يصل إليها قنديل العنابى، ولا كل شخصيات نجيب محفوظ، لكن من المؤكد أن الكاتب الكبير سعى اليها، وعثر فيها على ضالته، سواء كانت داخل النص أو خارجه..

وفى جميع الحالات لم يغرق فى غيبوبة الفكر الصوفى المجرد، وإنما سعى إلى الوجه الايجابى فيه، وحاول أن يصنع منه وجه مدينته.

الفصل الخامس

نجيب محفوظ وسيرك الانفتاح

«تهاوى مثلى الأعلى فى ٥ يونيو/

كيف يجد أناس سبيلاً سحريًا إلى الثراء الفاحش وفى زمن لا يصدق؟/

لا يمكن أن يحدث ذلك بلا انحراف!»

على هذا النحو، راح علوان يؤكد لنا فى رواية «يوم قتل الزعيم».. أن سياسة الانفتاح الاقتصادى التى استهدفت التغييرات الحادة فى المجتمع المصرى لم تبدأ فى عام ١٩٧٤ (بإقرار مجلس الشعب القرار ٤٣)، وإنما بدأت قبل ذلك بكثير، منذ عام ١٩٦٧ إبان هزيمة يونيو فى الوطن العربى كله.

ففى هذا العام ١٩٦٧ كانت الولايات المتحدة الامريكية (وإسرائيل إحدى ولاياتها فى المنطقة) قد نالت من النظام المصرى الذى طالما سعى لفرض الإرادة العربية فى المنطقة، وسعى لتشجيع حركات الاستقلال ورفض سياسة الأحلاف وتنفيذ التنمية الوطنية دون (تبعية). كان الغرب يعرف أنه اذا تركت مصر لشأنها لابد أن تقف حجر عثرة فى طريق مخططاته التى لم تكن قد توقفت منذ الحروب الصليبية.

وقد كان مؤكدًا أنه وان كانت إسرائيل قد حققت بعض أهدافها، فإن الولايات المتحدة - الاستعمار الجديد - توشك الآن على أن تحقق كل أهدافها للسيطرة على الواقع الجديد، خاصة، فى غيبة وعى جماهيرى أعد سلفًا، وفى إطار اقتصادى واجتماعى تعانى منه مصر فى هذه الفترة.

وهذا كله يفسر كل مواقف الولايات المتحدة الامريكية سواء باتهامها المباشر فى فرض هزيمة ٦٧ أو الاسهام فيها، أو فى تعويقها المستمر للحيلولة دون جنى ثمار نصر أكتوبر ١٩٧٣ بعد ذلك، بل «تعليق الخطوة التالية لتكون عنصرا مواتيًا لفرض التغييرات على القيادات التى تريد أن تثبت للولايات المتحدة حسن سيرها وسلوكها» (عادل حسين، الاقتصاد المصرى من الاستقلال إلى التبعية ٧٤/ ١٩٧٩ ج ٢ دار المستقبل العربى ١٩٨٢).

وفى هذا الوقت كانت المتغيرات الحادة تعمل عملها فى بنية المجتمع المصرى، ومنها، كان الاختراق المنظم للمجتمع فيما عرف بسياسة الانفتاح الاقتصادى مما أحدث هزة عنيفة على هذا المجتمع، وقد تحولت الرأسمالية المصرية حينئذ إلى رأسمالية طفيلية من خلال أعمال لا تتصل بالإنتاج، بحيث شكلت فئات اجتماعية خارج العملية الإنتاجية.

وتطور الرأسمالية الفعلية وسيطرتها على واقع البنية الاجتماعية كان له آثار خطيرة كان من شأنها توزيع الدخل خلال السبعينات وما ترتب عليه من تفاوت يتصل بانعدام العدالة الاجتماعية.

ومع أن التغييرات فى بنية المجتمع كانت أكثر مما يمكن رصدها فى السبعينات، فإن تلك ليس مجالنا هنا على المستوى الاقتصادى، ومن ثم، فإن جهدنا سينصرف الآن إلى النص الأدبى عند نجيب محفوظ بوجه خاص لعمق التحولات التى أمكن رصدها.

إن اهتمام نجيب محفوظ بهذه الفترة - فترة الانفتاح الاقتصادى - لم يكن منبت الصلة بما سبقه، واذا كان اهتمام نجيب محفوظ بدأ بالتحديد فى نهاية السبعينات، فقد نشر أول مجموعة قصصية تحتوى على عدد من القصص تنصب على مخاطر هذه الفترة (الحب فوق هضبة الهرم، عام ١٩٧٩)، فإننا نستطيع أن نضع خطا فارقًا قبل هذا العام - ١٩٧٩ - وبعده، فقبل هذا العام كانت (رسالة) نجيب محفوظ تتحدد حول رفض التمايز الطبقى ومحاربة الفساد الاجتماعى فى شتى صوره، أما بعد عام ١٩٧٩، فقد تبلورت قضايا الكاتب

الكبير حول سيرك الانفتاح بوجه خاص وان لم يهمل العديد من القضايا الأخرى.

غير أن سيرك الانفتاح كان أكثر الدوائر التى استحوذت على قيمه الأدبية.

الفترة الأولى - حتى عام ١٩٧٩ - عرفت بروايات نجيب محفوظ التى اتخذت الشكل التاريخى والاجتماعى بينما اتخذت بعد ذلك الشكل الواقعى والرمزى حتى إذا ما جاوزنا الأربعينات والستينات، فإننا نكون بدءا من نهاية السبعينات حتى الآن أمام روايات نجيب محفوظ التى اتخذت الشكل التاريخى والاقتصادى، والتى توقفت - بوجه خاص - عند التطورات الاقتصادية والاجتماعية التى عرفتها البلاد عقب (كامب ديفيد) وما تمخض عنها من تحولات خطيرة فى البنية الاجتماعية.

وهو ما نشير إليه، بسرعة، قبل أن نصل إلى الفترة التالية لعام ١٩٧٩، هذا العام الذى يعد أهم الأعوام فى تاريخ مصر قاطبة.

قبل عام ١٩٧٩

نستطيع أن نلحظ تطور الخط الفكرى عند نجيب محفوظ فى الأربعينات خلال رواياته:

القاهرة الجديدة ١٩٤٥، خان الخليلى ١٩٤٦، زقاق المدق ١٩٤٧، بداية ونهاية ١٩٤٩، ونلحظ نمو الخط الاجتماعى والاقتصادى أكثر بعد الثلاثية التى كتبها قبل قيام ثورة يوليو ونشرها بعدها بين عامى (٥٦/ ١٩٥٧) وبشكل أكثر واقعية فى روايات الستينات: اللص والكلاب ١٩٦١، والسمان والخريف ١٩٦٢، الطريق ١٩٦٤، ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦.

وقد كان فكر نجيب محفوظ خلال تلك الروايات يغلب عليه ايمانه العميق بأن المجتمع هو الصانع للنجاح والفشل، وهو الموجه للأخلاق، وأنه بالإصلاح الاجتماعى والسياسى يتحقق العدل ويستقر النظام وهو ما لاحظه محمد حسين عبد الله فى كتابه حول محفوظ، وعلى سبيل المثال، ففى الثلاثية لا نخطىء أن

هناك توازنًا بين الطبقات (وان بدا توازنًا غير مطلق)، لكنه بدا - على الأقل - توازنًا منبعه الحس الدينى الذى يمثل رادعا للانحراف، كما أن السلوك لدى الافراد - وقد كانوا فى أغلبهم من التجار - لا يخلو من المشاعر الوطنية والاحساس العام بالمسئولية على ما فى هذا المجتمع من انحراف يرصده - كذلك - محفوظ على مستوى السلوك ممثلا فى السيد عبد الجواد نفسه.

إننا - على سبيل المثال - فى رواية (بين القصرين) أمام أسرة من الطبقة المتوسطة التجارية الصغرى التى لا يختفى فيها الطابع الاخلاقى، وهو ما نجده فى عديد من الروايات التالية التى تطرح قضية العدالة الاجتماعية طرحًا يرتبط بفكر الكاتب الذى ينتمى للطبقة الوسطى.

واذا كانت الثلاثية آخر أعماله الكبيرة قبل ثورة ١٩٥٢، فإن (أولاد حارتنا) كانت أول أعماله الكبيرة التى كتبها بعد ثورة ١٩٥٢.. واولاد حارتنا تزخر بهذه المعالجة الاقتصادية والاجتماعية، فهو يدعو فيها إلى إعادة توزيع (الموقف) بالعدل فى أكثر من موضع، ولنذكر أن نجيب محفوظ قال فى منتصف السبعينات بعد ذلك إن الدافع وراء كتابة رواية (اولاد حارتنا) هو كما يقول:

«.. رأيت طبقة جديدة بدأت تنمو أكثر بصورة غير عادية فى هذه الفترة، وكان السؤال الذى يحيرنى هل نحن نسير نحو الاشتراكية أم نحو إقطاع من نوع جديد؟».

(القبس الكويتية ٣١ ديسمبر ١٩٧٥).

والرواية - كما رأينا - تزخر بهذه المواقف التى تحث على العدل وتدعو إليه طيلة لوحاتها، بل يدعو لتحقيق العدالة الاجتماعية أن تستخدم القوة، إذ أن (القوة العادلة) هى السبيل الوحيد ليحصل جبل - أحد الشخصيات فيها - على قيمة العدالة (اولاد حارتنا، ص ٢١٥).

ونستطيع أن نفهم تطور فكر نجيب محفوظ طيلة هذه الفترة فى نهاية الخمسينات حين كتب (اولاد حارتنا) ومنتصف السبعينات حين كتب (الحرافيش) تطورًا مبلورًا فى اتجاه تحقيق هذه العدالة، واذا كانت فكرة العدالة تتبلور طيلة هذه السنوات، فإنه (فى لقاء خاص) أكد لى أنه قضى عام ١٩٧٥ يفكر فى

احداث (الحرافيش)، وقد كان هذا العام هو العام الذى فكر فيه طويلاً لكتابة ملحمة (الحرافيش) كان نجيب محفوظ دائم التفكير فيما آلت إليه آليات المجتمع اقتصاديًا واجتماعيًا وسياسيًا، ومن ثم، كان يكتب مجموعته القصصية الملحوظة (الحب فوق هضبة الهرم)، اذ كانت هذه الفترة هى فترة الارهاصات لهذه القصص التى ما لبث أن كتبها بالفعل لينشرها بعد نشر الحرافيش بعامين (١٩٧٩).

وعلى هذا النحو، ففى العام الذى كتب فيه نجيب محفوظ (الحرافيش)، وكان يدعو فيها إلى (العدالة) كان بصدد كتابة مجموعة قصصية تخرج عن جو (الملحمة) الأسطورى، وتعايش الواقع وتتقل عنه مباشرة، وعلى هذا النحو كانت هذه الفترة هى فترة تحول الكاتب الكبير من التأييد المطلق لأنور السادات خاصة بعد كامب ديفيد، إلى فهم آثار الانفتاح، والتحول عنه رويدًا رويدًا.

وعلى هذا النحو، فإنه يذكر لنجيب محفوظ أنه استطاع أن يبلور خلافة أنور السادات فى نهاية السبعينات خلال مجموعة من القصص رصد فيها هذا الواقع الاقتصادى الذى كان ينذر بخطر كبير..

وبدهى أن نجيب محفوظ اهتم طيلة حياته بقيمه الاجتماعية - ضمن قيم اجتماعية أخرى - غير أن درجة اهتمامه بهذه القيمة زادت فى السبعينات، فخرج من التصور الميثولوجى للأدب إلى التصور الواقعى المباشر..

لقد أدرك نجيب محفوظ - مع غيره حينئذ - أن مصر تخرج من دائرة التنمية المستقلة لتدخل فى مأزق التنمية التابعة، وهى تنمية تجد مجالا واسعًا لها فى سيرك الانفتاح التى تحدد فيه مستقبل مصر ومقدراتها لسنوات كثيرة آتية.

فلنقترب، أكثر، من هذا السيرك، ومحروميه وضحاياه..

بعد عام ١٩٧٩: السيرك

إذن، بدأ نجيب محفوظ منذ نهاية السبعينات يتعامل مع الواقع الجديد بشكل مباشر، حيث كان سيرك الانفتاح يصمم العابًا مأساوية، واكروبات من نوع(

ازدياد البطالة وهجرة القوى العاملة خارج مصر، وبروز مشكلة التضخم وغلاء المعيشة وانتشار الشركات الدولية وتأثير المال النفطى بالسلب).. إلى غير ذلك.

وقد كان على نجيب محفوظ أن يستدعى هذا المناخ بشكل فنى، وهو ما حاوله خلال روايات (الانفتاح) فضلاً عن مجموعة قصصية سبق الإشارة اليها، محاولاً أن يقدم صورة فنية وليس صورة (فوتوغرافية) فقط.

ورغم أن تغييرات هذه الفترة كانت حادة ومتسارعة، فإنه يحسب له أنه استطاع أن ينقل منها، ويغرف من منجم هذا الواقع ما استطاع أن يعبر به تعبيرًا صادقًا، وقد حدث ذلك خلال هذه الأعمال.

(الحب فوق هضبة الهرم/ مجموعة ١٩٧٩، الباقى من الزمن ساعة/ رواية ١٩٨٢، يوم قتل الزعيم/ رواية ١٩٨٧، صباح الورد/ رواية ١٩٨٧، قشتمر/ رواية ١٩٨٩).

ولأن محفوظ كان مولعًا بالحاضر غارقًا فيه حتى أذنيه، حرص دائمًا على ألا يتوه فى تهويمات الميثولوجيا، أو يغيب فى رموز غامضة، وإنما استقى من هذا الحاضر نماذجه، التعبير الفنى الدقيق للحاضر يستطيع - إذا أحسن تصوره - أن يلقى فى تيار (الوعى) الجمعى وبعمقه.

وهو ما جهد فيه الكاتب الكبير كثيرًا.

وقبل أن نرصد ظواهر هذا السيرك قد يكون من المفيد أن نشير إلى سمتين مهمتين لا نخطئهما قط فى النسيج العريض للفن «النجيبى» فى فترة الانفتاح السعيد، السمة الأولى، أن شخصيات هذا العصر لانعدم فيها الجلادين (الانفتاحيون الجدد)، وهم من كان يطلق عليهم وقتها (القطط السمان)، كذلك لانعدم الضحايا، وهم كثيرون، ينتمون إلى شتى فئات الشعب.

على أن ثمة تعميمًا هنا لا بد من الإشارة اليه، هو، أنه اذا كان اغلب هؤلاء الجلادين ينتمون إلى الطبقات الاقطاعية والرأسمالية الوطنية (الانتهازية) قبل الثورة، فإن أغلب الضحايا - وهم يشكلون الشعب المصرى - كانوا ينتمون إلى

الطبقة المتوسطة والطبقة الدنيا، بل إن الطبقة الوسطى هبطت فى هذه الفترة إلى مستوى الطبقة الدنيا، فى وقت - وهنا مجال واسع للسخرية - صعدت طبقة الاقطاعيين والمغامرين إلى طبقات ارستقراطية فى (حراك) غير مفهوم ولا يستطيع أحد من علماء الاجتماع تصنيفه.

وإلى جانب فئتى: الجلادون والضحايا، فإن هؤلاء الانفتاحيين - وهذه هى السمة الأخرى - كانوا معادين - بحكم تطورهم الاجتماعى وهيئتهم الاقتصادية لثورة ١٩٥٢، ومن ثم، ففى الوقت الذى مثلت فيه هذه الطبقة أو تلك الفئات (الثورة) المضادة فى السبعينات، فإن الضحايا - وقد كانوا أغلبية الشعب - من المستفيدين بانجازات ثورة يوليو، ومن ثم، اصحاب المصلحة (الحقيقية) فى تأييدها..

وعلى هذا، بدا واضحًا بعد الفترة الناصرية طبيعة الصراع المتكافىء بين الطرفين: الجلادون والضحايا..

وقبل أن نستطرد - أكثر - حول هذه السمات العامة لابد أن نشير إلى ظواهر سيرك، (الانفتاح) فى قصص محفوظ ورواياته منذ نهاية السبعينات حتى الآن، وسوف نحاول أن يكون ذلك خلال هذه الشخصيات (الجلاد/ الضحية)، وهو منهج استفدنا به من الشكل الذى آثره نجيب محفوظ نفسه فى التعرض لهذا العصر.

كذلك، سوف نشير إلى هذه الشخصيات خلال السياق التاريخى والاقتصادى الذى شهدته مصر طيلة السبعينات، وخلال احتدام الصراع الكبير بين مصر - كرائدة لحركات التحرر فى العالم - وبين الولايات المتحدة الامريكية - كرائدة للقوى الامبريالية فى العالم كذلك.

أول فئة الانفتاحيين الجدد يمكن أن نجدهم فى اولئك المغامرين والافاقين الذين استطاعوا أن يثروا ثراء واسعًا فى السبعينات، وهى الفئة التى نجدها - فى السياق التاريخى - فى مجموعة (الحب فوق هضبة الهرم، ١٩٧٩) ويمثلهم أحسن تمثيل كل من زغلول رأفت وزعتر النورى.

زغلول رأفت:

إن زغلول رأفت قد أصبح من (أهل القمة) ـ وهى القصة التى رصدت أولى محاولات الانفتاح داخل النص ـ عرف على أنه أحد رجال الأعمال الكبار، وقد كان ذا صلات، ويتردد اسمه أحيانًا عند التبرع لمشروعات خيرية فى الحى(٧٤).

وهو يبدو ـ شأن الانفتاحيين الجدد ـ فى مظهر محترم وحديث لبق، غير أن حقيقته تنبىء بأنه أحد هؤلاء الأفاقين الذين يعملون فى أعمال باطنها مشبوه وظاهرها نظيف.

وقد كان زغلول رأفت يسعى لتأمين نفسه بالتقرب من رجال الأمن إلى درجة أنه كان يسعى لعقد أواصر علاقات طيبة مع مأمور القسم، بل ويتقدم لخطبة ابنة اخته.

وقد دخل زغلول رأفت فى هذا فى عملية منافسة مع أفاق آخر من ذوى السوابق، وهو زعتر النورى، أحد لصوص الانفتاح، والذى ينتمى إلى هذه الطبقة الدنيا، وقد استطاع زعتر النورى أن يشق طريقه إلى الطبقة الجديدة حين عمل مع زغلول رأفت فى أعمال مشبوهة.

وعلى هذا النحو، تحول زعتر إلى منافس خطير لزغلول رأفت على أخت الضابط.

إن عشيقة زعتر تقول للضابط/ محمد فوزى الذى حاول أن يسأل على زعتر النورى قبل أن يتحول إلى لص كبير معروف:

ـ صديقك زغلول رأفت لص عظيم..

وينهرها زعتر قائلاً مصححًا ما تقول، قائلاً:

ـ اقطعى لسانك؟ انه بحكم القانون الجديد تاجر عظيم.

وعلى هذا النحو، يتحول زغلول إلى تاجر عظيم (بحكم القانون الجديد)، ولا

يلبث زعتر أن يحتل نفس المكانة ايضًا، ويكون على رأس فئة الأفاقين التى تسعى الآن إلى توطيد مراكزها فى هذا المجتمع تحت سمع الحكومة وبصرها.

والقصة تحمل الكثير من الرموز المباشرة التى تؤكد تحول هؤلاء الأفاقين إلى طبقة جديدة، وعلى سبيل المثال، ففى أول القصة يسعى زغلول رأفت رجل الأعمال إلى صديقه محمد فوزى - رجل الأمن - ليفضى إليه بضياع حافظته (لا يهم النقود، ولكن توجد بها علاقة مفاتيح ذهبية وذات فص من الماس) ويطلب منه إعادتها، ويسعى الضابط إلى مقهى النشالين ليبحث عنها لدى رواد هذا المقهى.

وحين يصل إلى المقهى يخبره البعض أن مقهى (الامراء) - هكذا أصبح اسمه الآن. قد خلا منهم، ومع اقتران اسم (الأمراء) فى ذهنه يتذكر أنه قد لاحظ قلة ملموسة فى حوادث النشل فى الفترة الأخيرة حتى مضت اشهر دون أن يتلقى بلاغًا واحدًا. وهذا يعنى الآن أن هؤلاء النشالين تحولوا إلى أمراء، الباشوات الجدد.

وهنا ندرك - بدون صعوبة - هذا الحراك الغريب الذى حول النشالين إلى أمراء، بدلاً من هذه الطبقة القديمة التى كانت تعرف بالوجاهة والمكانة الاجتماعية.

وهذا يعكس كثيرًا تضاريس المناخ الجديد الذى يسمح بذلك، فحين يصادف لقاء الضابط باللص، ويحاول أن ينهره، يصيح هذا الأخير:

- إنك تخاطب رجلاً من رجال الأعمال (٧٣).

وحين يصيح فيه الضابط بدوره يجىء صوت زعتر فى هدوء ولكن فى ثقة:

- نحن نعمل فى ضوء النهار.

ويحاول زعتر أن يوضح للضابط أن العصر تغير، وما كان اسمه من قبل (تهريبًا)، اسمه الآن (تجارة)، يقول له:

ـ حتى لو أصررت على الألفاظ الميرى فربما كانت تهريبًا قبل أشهر لكننا اليوم فى عصر (الانفتاح)، لا تهريب ولا دياولو (٧٤).

الباشوات الجدد

ويكون على زعتر أن يفسر لرجل الأمن، ـ الذى مازال رغم هذه التغييرات يطارده ـ أن الحكومة الآن لها دور جديد، هو حماية اللصوص الجدد، **فهى تحميهم وتحمى بضاعتهم المهربة.**

ـ كنا نجول فى الميدان يحرسنا رجال الأمن..

ووراء كل واحد منا شخص ذو مقام..

انتهى عصر المغامرة وما نحن اليوم إلا تجار شرفاء.

وفى موضع آخر، حين يبحث الضابط عن زعتر الذى اختفى (كان مكلفا بمراقبته)، فإن البعض يتطوع ليدله على مكانه، موضحًا عن هذه الفئة الجديدة:

ـ إنهم يعملون فى ضوء النهار وتحت حماية الشرطة..

ألم تسمع عن سوق ليبيا؟

ـ إنها فى القلعة يا حضرة الضابط (٧٩).

وحين يحاول أن يعرف رجل الأمن الصلة الوثيقة بين اللصين: زعتر النورى وزغلول رأفت، يقول له زعتر:

ـ وظفنى عنده فى أعمال تهريب تحتاج إلى جرأة خاصة،

تعلمت أشياء وأشياء، استعملت بدورى العصابة، اليوم العمل كله مشروع.

ويفهم ضابط الأمن هذا التغيير الذى طرأ على زعتر، فيتمتم فى سخرية:

ـ هو هو لم يتغير إلا مظهره، كان لصا غير قانونى، فأصبح لصًا قانونيا (٨٨):

وعلى هذا النحو، يتحول اللص إلى (تاجر)، وتتحول أعمال اللصوصية ـ فى سيرك الانفتاح ـ إلى (تجارة مشروعة)، ويصبح مؤكدًا أن هؤلاء اللصوص هم الباشوات الجدد الذين يملكون كل شىء، حتى المستقبل، وهو ما يعبر عنه زعتر للضابط:

ـ سيكون أبناؤنا ضباطًا ووكلاء نيابة (٨١).

ويكون على اولئك اللصوص، الباشوات الجدد، أن يلعبوا دورًا حيويًا حتى يكونوا جلادين للفئات غير القادرة، فقد أصبحوا الآن من (اهل القمة)، وأصبح غيرهم ـ الضحايا ـ من أهل القاع، ومن السخرية المرة أن ضابط الأمن ـ محمد فوزى ـ يمثل أحد أولئك الضحايا مما يشير إلى أن خط الفساد انعكس لدى كل الفئات حتى رجال الحكومة.

وفى زحمة هذا السيرك نلتقى بشخصيات شابة من الأجيال الجديدة.

على عبد الستار

واذا كان (أهل القمة) استطاعوا أن يتغلبوا على أحد الضحايا من رموز الدولة فى القصة السابقة، فإن على عبد الستار، أحد الأجيال الجديدة، سقط فريسة أيضًا لهؤلاء الجلادين الجدد، الذين وان لم يظهروا بشكل واضح هذه المرة، فقد كانوا وراء سوء الحال الذى انتهى إليه الشاب الذى لا يستطيع أن يتحمل عبء ضرورات الحياة للارتباط بفتاة من مهر وشقة وجهاز.. الخ.

وقبل أن نعرض لما حدث لعلى عبد الستار، لابد أن نشير إليه ـ كما أشار إليه القاص ـ فهو شاب فى السادسة والعشرين من عمره «ولدت مع الثورة ناهزت الحلم عام ١٩٦٧»، وفى هذا ما فيه من دلالة من بينها أنه أحد أبناء الثورة الذين تفتحوا على انجازاتها، وعاشوا انتصاراتها فى الخمسينات، وهم كذلك، تجرعوا غصاتها فى الستينات، خاصة فى هزيمة ١٩٦٧، وها هم الآن يشربون الكأس حتى الثمالة.

وتحصيل حاصل أن نقول إن جيل الثورة أصبح الآن (ضحية) عصر الانفتاح. وراح يعانى كثيرا سكرات الحاجة والحرمان طيلة السبعينات حيث كان السيرك يزخر - ضمن ما يزخر - «بالعرب والتضخم والانفتاح» (١٥١).

كانت أحلام ابن الثورة متواضعة، لا تزيد على الزواج بمن ارتبط بها - رجاء - ولأنه لم يستطع أن يجاوز هذا الحلم البسيط، كان لابد أن يكون ضحية هذا العصر.، ومن ثم، شغل بالانجازات البسيطة الوهمية: أن يعملا بعد الظهر، أن يرتبطا (بخطبة) لا تكلف مبالغ طائلة، أن يخالفا أهليهما على مثل هذا الارتباط.

ولا يجد الشابان أمامهما غير الزواج السرى فى (فندق)، وكأنهما يسرقان من هذا المجتمع مالا يريد السماح به، ولا يكون مصيرهما كل يوم إلا فى حديقة يحاولان أن يسترضيا رجل الشرطة فيها بورقة نقدية ليتركهما.

ورغم أن الشاب - رغم هذا كله - لا يرى فيما يحدث غير ظروف استثنائية (لعينة، ولسوف نضحك عليها فى القريب..)، فإن هذا الواقع يفرض عليهما ظروفا غير استثنائية، تتمثل فى أن الشرعية - أبسط حقوق الإنسان - لا يستطيع الحصول عليها، ويتبلور هذا الواقع أكثر من الحقيقة المرة، أن هذه الطبقة المتوسطة الآن تهتز، تحت عوامل اقتصادية لعينة.

وعلى هذا، يصبح الأمل فى التغيير عند هذه الطبقة، ويضيع رصيدها الطويل من أجل الكفاح ضد المستعمر الخارجى والمستقبل الداخلى فى وقت كان فيه الأغنياء يتشاغلون أثناء الكفاح ويهربون إلى مصالحهم.

هزيمة المثقف

ولا يتوقف الأمل عند ضياع كفاح أجيال كثيرة من أجل التحرر الوطنى ومحاولة تحقيق العدالة الاجتماعية، وإنما تتوالى الظواهر الرديئة، ومن أظهرها، انسحاب الفئة المثقفة الآن عن دورها وهزيمتها أمام هذه التيارات العاتية.

لقد آثر المثقف الآن أن ينسحب من هذا الواقع بينما يتقدم - عوضا عنه - هذا الانفتاحى الجديد، ليملك - بماله - الأرض والذوق الرفيع والثقافة المتردية.

ويبدو ذلك واضحا حين يتقدم على عبدالستار - الجيل الضائع - إلى المثقف، لعله يجد فى هذا الصحفى القديم ما يشحذ همته، فلا يعثر على شىء، اللهم إلا الإحباط واللوم، والسلبية التامة.

وشخصية هذا المثقف هنا تذكرنا بشخصية رؤوف علوان فى رواية (اللص والكلاب)، فالاثنان الآن - رؤوف وعاطف - انضما إلى الجلاد أو أفسحا له لطريق ليحصلا على بعض المكاسب أو يسقطا فى قاع المجتمع.

> إن المثقف ينصح الشاب بأن ينخرط فى السياسة أو يسقط فى الجنس:
>
> - جئتك عارضا أزمة ملحة، تتطلب حلا عاجلا وهأنت تنصحنى بالانخراط فى عمل سياسى من أجل تغيير المجتمع، وعلى ذلك فعلى أن أنتظر حلا لمشكلتى يجىء مع القرن القادم (١٥٧).
>
> ويغادر الشاب صائحا فى يأس شديد:
>
> - إنهم كذابون.. كذابون.. كذابون.. ويعلمون أنهم كذابون. ويعلمون أننا نعلم انهم كذابون، ومع ذلك فهم يكذبون بأعلى صوت، ويتصدرون القافلة.

وفى نهاية القصة يقول الشاب بضمير المتكلم:

(وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهى تضرب كفا بكف).

وتتوالى شخصيات هذا الجيل فى يأس مرير.

زمن الرعد

إننا فى الرواية التالية (الباقى من الزمن ساعة) أمام عدد كبير يقفون -

جميعا فى صف الضحية ـ ضحية الانفتاح، ورغم أن الرواية تتعرض للحقبة الناصرية، فإنها تولى فترة السادات عناية كبيرة.

إن أسرة بكاملها الآن تعانى هذا السيرك، انها أسرة حامد برهان التى تعانى فى هذا المجتمع الجديد، وحين يختلط صوت الروائى بأصوات الأسرة ندرك، بسهولة، ما آلت إليه الأحوال من سوء:

ـ ماله الانفتاح؟ حتى روسيا أخذت به.

ـ ولكنه سيعنى عندنا الغلاء والخراب(١٥٥)

ورغم أن الحوار يشير إلى ظواهر خطيرة توشك أن تحطم أحلام الجميع، فإن المتن فى العمل الفنى يهبنا قدرا كبيرا من رصد هذا الواقع، نقرأ:

(رسخ الغلاء منذرا بالتعلق، وانتشر العرب فى الأحياء كالماء والهواء. جاء الغلاء بالوحشية، أما العرب فجاءوا بالكرم تياهين بموقفهم القومى فى البترول ولكنهم نفخوا فى الغلاء من حيث لا يقصدون. حتى أم جابر الطاهية طالبت بمضاعفة راتبها لمواجهة الغلاء فتحققت مشيئتها فى الحال، غير أنها ذهبت ذات يوم، وعلم أنها ذهبت بصحبة ابنها النجار إلى السعودية لتعمل طاهية بأجر خيالى. عند ذلك أنذرتهم الحياة بعناء جديد)

(١٥٦، ١٥٧).

والغلاء ينذر الأسرة جميعا بهذا العناء، وهو يتمثل الآن فى تهديد بنيان الأسرة المصرية كلها، اذ تعرض عليهم مبالغ هائلة لبيع فيلا المعادى بيت الأسرة، وترتفع الأسعار بوحشية من ستة آلاف جنيه إلى خمسة وعشرين ألفا من الجنيهات.

ويدور الحوار بين الأجيال الثلاثة: الجدة والابن والحفيد:

ـ ما يقال عن الأراضى لا يصدقه عقل

- وخلو الرجل أصبح خرافة

- أفكر أحيانا فى تجديد البيت

ومع أن الحفيد - رشاد - أعلن رغبته فى تجديد البيت، فإن ذلك لم يمنع الابن الأكبر محمد من الشك فى نياته من وراء ذلك «أسائل نفسى هل يجدد رشاد البيت لوجه الله أو يسجل التكاليف كيلا يهضم حق أمه عندما يؤول البيت - بعد عمر طويل - إلى الورثة؟ لم يتحمس للفكرة» (١٥٦).

وعلى هذا النحو، كان كيان الأسرة كلها الآن مهددًا بشبح الغلاء الذى يولد الطمع والأنانية، إن البيت، رمز الوطن كله، أصبح الآن مهددا أكثر من أى وقت مضى.

الهجرة إلى الداخل

ويرصد نجيب محفوظ مرة أخرى موقف الدولة من سيرك الانفتاح، ففى حين كانت الدولة عند (أهل القمة) تحمى اللصوص، فهى الآن لا تهتم بأى شىء غير ذلك.

- حدثنى عن موقف الدولة من هذا الفساد!

- لا جدوى من الشكوى.. (١٥٩)

وكما سافرت الطاهية إلى بلاد النفط، كذلك، ذهبت ذكية - حبيبة شفيق - بعد رفض الزواج منه إلى هجرة أخرى بعيدا عنه، فهو كان قد طلب الزواج وكان رأيها أنه (غير أهل للزواج) فهو لا يملك ما يستطيع به أن يجنبها حياة العناء، فاختفت (وبالتحرى المحموم عرف أنها اهتدت إلى الطريق العربى، إنها وثبت وثبة موفقة إلى شقة مفروشة آخذة معها أمها الكادحة.. وارتفعت فوق تطلعات طبقته) (١٦٤).

إنها الهجرة إلى الداخل.

وعلى هذاالنحو،، كلما زاد عدد الجلادين زاد عدد الضحايا، والطرق كثيرة،

إما بالسقوط فيالشقق المفروشة (الهجرة إلى الداخل)، أو الهبوط إلى أرض الغربة (الهجرة إلى الخارج).

وكما سافرت الطاهية إلى بلاد العرب، كذلك سافر الابن المتعلم - على - إلى بلاد الغرب.

والملاحظ أنه فى طيلة توالى النصوص، فإن قيمة الغلاء لم تؤثر فى المستوى الفردى فقط، وإنما نالت من القيمة الوطنية نفسها، بكل ما فى هذه القيمة الأخيرة من إنجازات رائعة فسقط تحت سنابك خيل السيرك الجديد الذى كان ينصب فى مصر.

إن منيرة تقول لأكثر من مرة وبكلمات مغايرة عقب حركة ـ٧٣:

- عربدة الغلاء أنستنا النصر (١٦٧).

وعلى هذا النحو، فإن ظواهر الانفتاح زادت فى هذا السيرك الذى ظل يمتد حتى احتوى مصركلها، وقد استطاعت سنية المهدى - الأم الكبيرة - أن تعبر عما يجدث فى البلاد فى هذا الوقت حين كانت أم سيد قارئة الفنجان توالى القراءة، ففى حين بدأت قارئة الفنجان تتهيأ لتجيب عن سؤال محمد أثناء تلبد السماء فى هذا الشتاء القارص:

(- متى تزول العقبات)

- راحت سنية المهدى تصعد ببصرها وتصوبه ما بين السماء والحديقة وتقول:

- عندما يتوقف الرعد (١٩٩).

إذن، ظل هذا الرعد قائما طيلة السبعينيات، وتوقف للحظة (يوم قتل الزعيم)، ليستمر بعد ذلك حتى اليوم..

فلنتوقف - هنيهة - عند هذا اليوم قبل أن نعود للعصر كله:

ق.أ (و) ب.أ

رويدا رويدا اتسعت دائرة الرعد فى رواية (يوم قتل الزعيم) لنرى، فى ضوئها، صور ثلاث من الضحايا خلال ثلاثة أجيال متتابعة: الجد، الأب. الابن.

إلى جانب الابن (علوان) يقف كل افراد الجيل الثالث، سواء أكانت فتاة هذا الابن - خطيبته، أوأية فتاة أخرى تحاول أن تحصل على الحد الأقصى من ضرورات الحياة..

وفى المقابل يقف الجلادون وفقر وتبعية اقتصادية وثقافية وحضارية.. إلى غير ذلك.

ويرسم لنا الروائى صورة صادقة لمثل هذا السيرك الذى يدور فيه الصراع بين الجلاد والضحية على لسان الحفيدعلوان، وهى صورة يمكن أن تكون أكثر الصور تعبيرا عن هذه الفترة .. ونعتذر عن نقل جزء كبير من هذه الصورة:

(.. النصر يتكشف عن لعبة والسلام عن تسليم.. على مسمع من السياح الإسرائيليين، اسمع واهنأ بشىء من العزاء. انتم اذا شئت إلى حزب وهمى لاشعار له إلا الرفض. أن أضجرك الكلام فمد البصر إلى الطريق. راقب حركة الذاهبين والجائين. حركة سريعة لا تتوقف ولا تنقطع. وجوه مكفهرة ماذا وراءها؟. الرجال والنساء والأطفال، حتى الحبالى لا يقرن فى بيوتهن. كل يحمل مأساته أو مهزلته، حوانيت الأثاث والبوتيكات مكتظة. كم أمة تعيش جنبا إلى جنب فى هذه الأمة؟. أضواء الميدان قوية مثيرة للأعصاب، ومثيرة للأعصاب أيضا قوارير المياه المعدنية على موائد السياح.. ماذا نشرب نحن؟!. وأغرب الأغانى تنطلق من.. التاكسيات، فى راديو المجاذيب. لا يبقى على حاله التى كان عليها إلا الشجر والعمائر. وتدوى خطبة من الراديو فى مكان مافتنتشر الأكاذيب فى الجو مع الغبار. تعب.. تعب.. فلنعد إلى الكلام.، خرابة صغيرة بمائة ألف. الجرائم الأكاديمية فى الجامعة. كم عدد أصحاب الملايين؟. الأقارب والأصهار والطفيليون.، والمهربون والقوادون والشيعة والسنة. حكايات ولا ألف ليلة. والجرسون عنده أيضا حكاية وعند

ماسح الأحذية. متى تبدأ المجاعة؟. الرشوة عينى عينك وبأعلى صوت.، الاستيلاء على الأراضى. الفتنة الطائفية من يوقظها؟ مجلس الشعب كان مكانا للرقص فأصبح مكانا للغناء.. الاستيراد بدون تحويل عملة. أنواع الجبن. البنوك الجديدة، بكم البيضة اليوم؟. والنقوط فى ملاهى الهرم. وفسخ الخطبة! ماذا قال إمام الجامع على مسمع من جنود الأمن المركزى؟. لا مرحاض عام فى الحى كله. لم لا نؤجرها مفروشة. ما هو إلا ممثل فاشل. وضرب للمفاعل العراقى؟ صديقى بيجن.. صديقى كيسنجر.الزى زى هتلر والفعل شارلى شابلن.، ويسود صمت كامل ريثما تذهب امرأة قادمة من الطريق إلى بيت دعارة وراءالمقهى وتعقد مقارنة بين تضخم عجيزتها والتضخم المالى العام. متفائل يؤكد أنها تشتغل لتجمع رسوم رسالة الدكتوراه وأن قلبها أنقى من الذهب، وشاب شاد..) (٣٦/ ٤٧).

محتشمى زايد

وقد يكون من المناسب أن نقاوم إغراء الاستمرار فى نقل اجزاء أخرى من هذا السيرك الذى يحاول أن ينقله لنا علوان من على مقهى (ريش) ونعود إلى الأصول. إلى الجد ـ الجيل الأول ـ هذا الجيل الذى ولد، وفى الغالب، فى العقدين الأولين من هذا القرن، وعاصر ثورة ١٩١٩ فى طفولته وصباه، وعاش فترة ما بعد معاهدة ١٩٣٦ وعرف فوران الاربعينيات.

ونستطيع أن نقترب ـ فى الوقت نفسه ـ من شخصية نجيب محفوظ، فالتشابه وارد (وأكيد) بين الشخصيتين ـ محتشمى ونجيب ـ سواء داخل النص وخارجه.

وإذا كان علينا أن نشير إلى الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ (أية شخصية)، نأخذ الكثير من خيوط حياته وسيرته الفكرية، فهى، بالقطع تخضع هنا للضرورة الفنية، وتخضع معها عديدا من الخيوط الأخرى التى تنتمى

للخيال، ولأن الخيال لا ينفصل عما كان يحدث فى هذا الواقع (السيرك)، فإن تلك الشخصية - محتشمى - تحمل كثيرامن شخصيةنجيب محفوظ نفسه.

قد لانجد نجيب محفوظ هنا بشكل مباشر، وإن كنا سنجد - بالقطع - أزمته الفكرية فى تلك السن التى جاوز فيها السبعين (محتشمى جاوز كذلك السبعين)، كما سنجد - باليقين - هذه السلوى الصوفية التى تعيد حياة محفوظ فى هذه الحقبة من حياته (محتشمى عرف أيضا هذه السلوى وارتاح إليها) كذلك، سنجد رد فعل نجيب محفوظ الحياتى (وقد اقتربت منه فترة طويلة) بما يمكن أن أستطيع التأكيد به أنه قريب من هذه الشخصية (فمحتشمى يحيا هذه الأحداث، ويواجه نفس المتناقضات).

وهذا يؤكد أن نجيب محفوظ وإن بدا الآن (محتشمى) بهذه الأزمة الفكرية ابن ساعته، فاننا نستطيع أن نقول إنه هو هو - ومع وضع فى الاعتبار فارق السن - كمال عبدالجواد الذى عاد القهقرى عقب الحرب الثانية، الثلاثية، وخاصة فى جزئها الأخير (السكرية).

إن نجيب محفوظ، الآن، يتقمص شخصية محتشمى (الجد)، ويرسم لنا من خلال صوته المتواتر طيلة اللوحة الأولى، فيبرع فى نقل حال الضحايا، ولأن محتشمى هو شاهد عيان لعصر الانفتاح، وأحد ضحاياه فى الوقت نفسه، فإننا لا نعدم فهم هذه النجوى الذاتية:

> (- .. ولا فائض مال للتمريض، والويل لمن يسقط، يجمعنا فى الصباح الفول المدمس وحده أو الطعمية، وهما معا أهم من قناة السويس، سيقا لعهدالبيض الجبن والبسطرمة والمربى، ذلك عهد بائد. أى قبل الانفتاح الأسعار جنت، كل شىء قد جن.) (٦).

ونستطيع أن نعثر على معاناة محتشمى فى كل الرواية، وهى معاناة تتحدد فى مراقبة ورصد ما يحدث فى هذا السيرك اليومى. فهناك - على سبيل المثال لا الحصر، وهل يمكن الحصر - قضية الهجرة إلى الخارج، وقضية الوطن والعدل

المفقود، والوطن والديمقراطية، وقضية ضياع الأجيال الجديدة، ثم هذا التضخم المريع.. إلى غير ذلك مما يستحوذ ـ كواقع حى ـ على اهتمامه. إن المشكلات اليومية تمسك بتلابيبه حتى لا تتركه إلا وتكون قد استولت على مساحات شاسعة من فكره، فيصبح أمام حيرة حفيده:

(ـ ماذنب حفيدى يا حثالة الأرض؟ ورثتم ابناءكم المال والأمان وأورثتمونا الضياع والفقر والديون وكأن الثورة ما قامت إلا من أجل سعادتكم وتعاستنا) (٥٤).

وتزخر صفحات كثيرة بوصف ظواهر السيرك من محتشمى، وتتوزع هذه الصفحات طوال الرواية وعرضها بما ينم عن حالته الفكرية والواقعية (على سبيل المثال انظر الصفحات ٨، ٢١، ٢٢، ٣٤، ٧٧).

وعلى النحو، فإن الجد ـ الضحية لا يجد أمامه إزاء عبء الواقع غير كرامات الأولياء ينتظر منها معجزة، وتسابيح المتصوفين ليتشوف فيها عالما آخر، غير العالم الذى لا يعرفه.

فواز محتشمى

هذه هى الضحية الأولى ـ الجد ، أما الضحية الثانية ـ الأب ـ فهو فواز محتشمى، الذى يمثل الجيل التالى الذى «هتف للثورة ولبس الحداد فى هزيمتها وقضى عليه فى الانفتاح».

ومع أن صورة الأب (والأم بالتبعية) لاتحتل مساحة كبيرة فى الرواية، فإن الحفيد(علوان) يقدم لنا بعض الملامح عن أبويه كافية لنتعرف عليهما فى هذا الزخم الانفتاحى الهادر، إن الأب والأم مشغولان دائما بهم العمل اليوم الذى لا يكفى نتاجه للصرف على أولادهما، إنهما لا يتفرغان لوليدهما، حين يطلب منهما هذا الطلب ـ التفرغ ـ فإنهما يقولان على مضض شديد:

ـ أعفنا من: الحديث عن نفسك، أو عن البلد.

حسنا.. إننا نشقى من أجلكم. حل مشاكلك بنفسك..

ونستطيع أن نلمس بسهولة هذه الحالة المزرية، حيث يعيشان، وهى حالة يرسمها لنا الراوى فى اقتضاب شديد:

(ـ تمر الأيام فلا أجد وقتا لحلق شعرى أو تقليم أظافرى(٤٨).

(ـ انحشر فى الباص وآخذ هناء ـ الأم ـ فى حضنى لأبعد عنها أحضان الجياع.

(ـ يوم الجمعة، يوم العطلة، تتراكم الواجبات، وقت للحمام ـ ووقت للعزاء، ووقت للاعتذار، وساعة واحدة للاسترخاء).

• ـ لا وقت للفلسفة من فضلك، إننا لا نجد وقتا للنوم (١١)

وإذن، لا يبقى أمامنا غير الوصول إلى الضحية (= الجيل) التالية:

علوان فواز محتشمى

وعلى هذا، نصل إلى شخصية علوان ـ الشخصية المحورية فى الرواية ـ، وقد يكون منالمهم أن نشير هنا إلى أن علوان هو الذى ينتمى إلى جيل على عبد الستار ورشاد وشفيق.. وغيرهما، فهو الجيل الذى ولد مع الثورة، وهو الجيل الذى بلغ وقت كتابة العمل الفنى السادسة والعشرين، وهو الجيل الذى يعانى من مناقشات عديدة يصفها بأنها توشك أن تلحق (بالمجموعة الاقتصادية)، ويفصلها فى الشقة والأثاث والمهر والفقر وأعباء الحياة المشتركة، يقول علوان:

(ـ أعلنت الخطبة فى عهد عبدالناصر، وواجهنا الحقيقة فى عصر الانفتاح.. غرقنا فى دوامة عالم مجنون، حتى فى الهجرة لامجال لنا، ما أكثر من لا لزوم لهم. كيف حاق بنا الضياع) (١٢)

وإذن، فإن هذا الجيل الذى يمكن أن نسميه بجيل الثورة هو الذى عرف الغلاء.. عانى الحاجة وراح يشك فى كل شىء، إن علوان يردد دائما مفسرا:

(ـ لماذا تهوى مثلى الأعلى فى ٥ يونيو) (١٢)

وهو جيل لا يستطيع الحصول على حاجاته اليومية وحقه الآدمى فى الحياة.

ولأن علوان يعانى من هذا الواقع، فإن تلك المعاناة خلقت له فلسفته الخاصة فى كل ما يحدث حوله:

(.. هى عصابة مسلطة علينا.. أين الأيام الحلوة.. إحنا الشعب واخترناك من أجل الشعب والحب كان باقة من الورد فى قرطاس من الأمل، فقدنا زعيمنا الأول. ويخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصرة..) (١٣/ ١٤)

ويمكن أن نضيف إلى جيل علوان رنده خطيبته..

رنده سليمان مبارك

إن رنده لا تملك أكثر مما تملك أفراد الطبقة المتوسطة الذين هبطوا إلى سيرك الانفتاح فوجدوا أنفسهم فى قاع الطبقة الدنيا، لنستمع إلى نجواها الحزينة:

(ـ حجرة المعيشة تجمعنا.. أبى بمرضه وشيخوخته الحادة..

ماما وبدانتها المفرطة وهموم الآخرين، سناء وضيفتها بوضعها وشعورها الأليم، بالغربة،أنا ومشكلتى المزمنة، فى الظاهر والداى قد أتما رسالتهما فأى سخرية. ها هو التحقيق الصامت يحاصرنى. ماذا بعد خطبة طالت أحد عشر عاما؟ ألا يوجد بصيص أمل) (١٧).

ولا تجد رنده إجابة عن هذا السؤال أو أسئلة كثيرة أخرى فتحب علوان وحسب وهو لا يملك شيئًا، وتحسد أبطال المسلسلات:

(ـ يا بخت أبطال المسلسلات.. فما أسرع أن يجدوا لمشكلاتهم الحل السعيد((١٨)، لتسقط أمام جلاد هذا العصر.

وهنا يأتى دور أهم جلادى سيرك الانفتاح.

وكأن رنده تكتشف أن علوان ليس من مهندسى عصر الانفتاح، ومن ثم، فهو لن يكون من رجال الانفتاح حين تستعيد هذه الحقيقة.

غير أن هذا الاكتشاف يؤكد حيرة الضحية، ويؤكد وجود الجلاد أيضا، فالجلاد هذه المرة يخرج من أحشاء هذه الفئة من الإداريين والتكنوقراط الذين استطاعوا أن يسيطروا على عديد من المناصب الحكومية، وكانت هذه الفئة قد تولت القيادة فى فترة الناصرية فى مؤسسات الدولة والقطاع العام، وهو ما حدث بفعل عاملين اثنين: أحدهما:

التخوف من فئة المثقفين والسياسيين القدامى من الفترة الليبرالية أو - حتى - الفترة المعاصرة ممن ينتمون إلى التيار الأيديولوجى (إسلامى أو يسارى).

أما العامل الآخر، فهو التخلص من المد الشعبى الذى يمكن أن يحول دون اتخاذ القرار السياسى وعلى هذا النحو، فإن عديدا من أفراد هذه الفئة الجديدة استطاعوا أن يسيطروا على العديد من الأجهزة فى فترة التنمية، لا سيما منذ نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات.

وتتميز هذه الفئة بأنها كانت تحمل أهم صفة كان يحرص عليها النظام الجديد، وهى صفة عدم الانتماء السياسى المسبق، ومن ثم، فقد أصبحوا، بسرعة، من (أصحاب الثقة) الذين أظهروا جزءا منها.

إن أنور علام - وهو أحد أفراد هذه الفئة - لم يكتف فى هذا العصر بمحاولة إسقاط علوان فى حبائل أخته الأرملة: جولستان فقط، وإنما أضاف أيضا - وربما كان هذا سببا ونتيجة إنه استطاع أن يوقع برنده مستغلا، ظروفها مع علوان فى التأثير عليها.

لقد سعى إلى إغراء رنده وقد ضاقت الحياة فى عيون الفتاة، خاصة بعد فسخ خطبتها مع علوان، وقد سلك فى هذا سبيلا حاول أن يقنعها بصحبته، وهذا السبيل تمثل فى محاولته لإقناعها لتستمع إلى صوت العقل، وخداع الذات

باسم العقل كان هو شعار هذه الفئة والفترة. إن أنور علام يقول لرنده مشيرا إلى الإله الجديد المزعوم (العقل ـ المال):

(ـ نصيحتى يا آنسة أن تتذكرى دائما أننا فى عصرالعقل.

وأن تعتمدى عليه كل الاعتماد فكل ما عداه باطل.. باطل)(٤١).

ولا تجد رنده أمامها غير الخضوع لصوت هذا الإله المزعوم، وتبلور موقفها هذا فى صورة قبولها للارتباط بالمدير، ومن ثم، تقع فى شراك هذا الرجل الذى يحاول أن يستخدمها لا كزوجة، وإنما، كصيد يستفيد به (باسم الزوجة) فى أعماله، فوجدت نفسها ـ فجأة وحيدة وسط رجال يشربون ويقهقهون، ويتوثبون لاختراق الحدود) (٦٢).

وقد اكتشفت رنده ما يراد منها، ولكن بعد فوات الأوان، أن لا وجود لها معه قط اللهم إلا ـ كما تقول رنده: (من خلال الدور الذى يمكن أن العبه فى مخططه المترامى.. وسرعان ما شعرت بخيبة أمل لاعزاء لها، وأننى بعت نفسى بلا مقابل) (٦١).

وحين اكتشفت رنده أنها تحولت إلى إحدى دمى السيرك، آثرت أن تغادره بما تبقى لها، وإن لم يتبق لها شىء، المهم الخلاص.

وفى هذا الوقت الذى كانت فيه رنده تسعى للخروج من السيرك كان علوان يرى الخلاص ـ وفى الأصل ـ بالقتل، قتل الضحية، وينتهى كل شىء باغتيال أنور علام، لتنتظر رنده، خارج السجن، علوان سنين طويلة.

وفى اللوحة الأخيرة يعود صوت محتشمى هادئًا لائمًا نفسه:

(ترى هل بقيت أكثر مما يجب وهل لعبت دورًا وأنا لا أدرى تعقيد مشكلته؟!)، ولم يجد أمامه غير (فريق المسبحين ليهرب فيه من هذاالسيرك الذى أعجزه فى شيخوخته رغم أنه كافح طويلا فى شبابه لخلاص رنده).

على أنه لم يكون الجلادون من المغامرين أو التكنوقراط فقط، وإنما أضيف إليهما فئات أخرى لعل من أهمها الطبقات القديمة والإقطاعيين وكبار الرأسماليين وسوف يلحق بهم مرة أخرى عدد كبير من الرأسماليين الوطنيين.

فلنر ماذا فعل أفراد الطبقات القديمة والاقطاعيون فى عصر الانفتاح.

نماذج

(الباشوات) الجدد

بديهة لا نسطيع أن نتخلص منها، قط، طيلة هذه السطور، هى أن جلادى هذا العصر كانوا يشتركون - رغم تباين أصولهم وأحوالهم ... فى أنهم كانوا يعادون ثورة ١٩٥٢، ومن ثم، فإن إنتماءهم الحقيقى (فضلا عن هذه المعاداة) كان لمن يمنحهم الثراء الواسع وتحقيق الأحلام الاقتصادية.

وسوف نرى فى مقدمة هؤلاء هذه الفئة من الطبقات القديمة والإقطاعيين التى سعت لاهتبال أية فرصة للخروج من طوق الثورة والانقضاض على مكاسبها.

وسوف نرى هذا التطور فى رواية محفوط (أحاديث الصباح والمساء).

وقد عرض محفوظ لعدد كبير من هذه الشخصيات خلال عرضه لعدة أسر بين القرنين التاسع عشر والعشرين من أمثال آل المراكيبى وآل سرور وآل داود وآل المواردى.

وتبدو رواية (حديث الصباح والمساء) فى خط أفقى إلى رواية (صباح الورد)، لا سيما فى الثلثين الأولين من هذه الرواية، فهى تبدو لنا من ناحية الشكل والمضمون امتدادا طبيعيا لما سبقتها، والروايتان تعكسان شكلا ما من أشكال الرواية النهرية التى لا يتسع المجال لها فى العصر الحديث (تبدو فى الوقت صورة مصغرة من ثلاثية نجيب محفوظ - بين القصرين/ قصر الشوق/ السكرية).

بيد أن هذا الشكل الجديد (الروايتان نشرتا فى عام واحد) بدا فى القص على شكل تراجم، وهى تراجم تقسم المتوالية عبر الاسر المتباعدة خلال حروف المعجم الأبجدية (أ. ب. ج. كما أن الفترة الزمنية الشاسعة التى اثارها الكاتب مكنته من استخدام عدد هائل من الشخصيات، فاستطعنا أن نتعرف على شخصية فى خطين: أفقى ورأسى، ومن تقاطع الخطين كان يمكن لنا أن نتعرف على (وجهة نظر) الروائى نفسه.

وعلى هذا النحو، كان من السهل أن نتعرف على هذه الشخصيات فى إطارها التاريخى، فإن توالى رتب الباشوات لم ينقطع، وبعد أن كان (باشوات) العصر الملكى يبدون سافرين فى زمانهم - قبل ١٩٥٢ - تحولوا إلى (باشوات) سافرين فى عصر الانفتاح..

لقد أصبح الجلادون الآن هم (الباشوات الجدد)..

فلنتعرف على هؤلاء الباشوات أكثر قبل أن ينفرط عقدهم طيلة السبعينيات والثمانينيات، وخلال التوالى المعرفى عند كل شخصية على حدة..

حازم سرور عزيز

شخصية حازم.. هى شخصية لا ينتمى صاحبها لأحد، وإن تظاهرت بوفدية ينحاز إليها قبل ثورة ١٩٥٢، وهذا الميل بدا انحيادًا من حازم سرور عزيز إلى هذه الأسرة التى ارتبط بها بعد المصاهرة.

وقد التزم حازم بهذا الموقف. التظاهر. طيلة عهدين:

- .(. فلما قامت ثورة يوليو خاف أن تكون وفديته المزعومة قد جاوزت جدران مسكنه ولكنه لم يتعرض لسوء، ودأب على مدح الثورة فى شركته، والحملة عليها فى بيته مجاراة لسمية زوجته).

أما فى عصر السادات فقد اختلف الأمر كثيرا، فإن حازم بلغ ذروته الحقيقية ، كيف؟ يجيب نجيب محفوظ:

(- فتح مكتبا هندسيا وبات فى عداد أصحاب الملايين)(٥١).

حسن محمود المراكيبى

ويوصف بأنه، قبل الثورة، كان منتميا للسراى والإنجليز فى الظاهر، غير أن الواقع كان أنه لم ينتم لأحد قط، اللهم إلا نفسه، وبعد ثورة ١٩٥٢، كان من الطبيعى - خاصة وقد كان لواء بالبوليس - أن يحال على المعاش.

وهنا نتابع حالات حسن المراكبى حين وجد نفسه (فى المعسكر المضاد) (٦٥).

لكن حين ظهرت تباشير السادات، وبدأ سيرك الانفتاح يوالى ألعابه لم يجتر كثيرا، فرغم هجرة ولديه إلى السعودية وأمريكا، فإنه وجد ولاء آخر:

> (وجد فى السادات وسياسة الانفتاح بغيته وعزاءه فى جميع هزائمه الماضية، فشمر للعمل والثراء الخيالى، وشيد له ولزوجته قصرا فى مدينة المهندسين وعاش عيشة الملوك) (٦٥/ ٦٦)

عبده محمود المراكيبى

وتختلف الأحداث قليلا، غير أن المصير يكون واحدا دائما..

إن عبده ينتمى كسابقيه إلى الطبقة القديمة، هذه الطبقة الأرستقراطية، وهو مع ذلك، انتمى إى هوية غامضة لم يمكن تبنيها فى هذه الفترة السابقة لثورة يوليو، فلم يكن متشيا قط للملك ولرجاله، غير بعد قيام الثورة بدا أنه (كان من رجال الصف الثانى فى الثورة)، ومن هنا كان مواليا فى أول عصرها.

غير أنه ما كاد يرحل عبدالناصر حتى وجد نفسه مبعدا فى بيته على أثر توجه السادات فى هذه الوقت من إبعاد (الكوادر) التى تميل، أى ميل، للفترة الناصرية.

غير أن المهم هنا كما يشير نجيب محفوظ، أنه:

(لما هل عصر الانفتاح أنشأ مكتبا هندسيا مع بعض الزملاء وأثرى ثراء فاحشا ولم يبارح السراى التى ولد فيها) (١٤٨/ ١٥٠).

ومن هنا. فإن انتماءه الأول للقصر الذى ولد فيه لا لقصر عابدين فى العصر الملكى ولا لقصر عابدين فى العصر الساداتى..

وإنما لعصر السيرك الذى أصبح من نجومه اللامعة..

عدنان أحمد المراكيبى

وكان عدنان ـ كأبيه وعمه ـ مواليا للعرش الملكى، ومن ثم، فكان أول من طبق عليه قانون الاصلاح الزراعى بعد قيام الثورة، مع ذلك، فقد أضمر كراهية شديدة لهذه الثورة ورجالها، غير أنه لم يكن من السذاجة بأن يظهر دخيلته، ومن هنا، فمن المعروف أنه (لم يند عنه قول أو فعل يعرضه للمؤاخذة) (١٥١).

وشخصية كشخصية عدنان كانت تسعى إلى القليل من إنجادات الثورة، وهو ما يفسر به موقفه عشية هزيمة ١٩٦٧، فقد سعى وصولا إلى قمتها مع رحيل جمال عبدالناصر فى سبتمبر ١٩٧٠.

أما فى عهد السادات، فإن الرجل عاد ـ كعادته ـ إلى الولاء للحكم القابع فى قصر عابدين، وقد ظهر فى مواقفه الكلامية والفعلية، إذ أبدى ارتياحا شديدا لانتصار أكتوبر وأيد السلام ودافع عن المعاهدة، أما الانفتاح، وهنا نفتح قوسا لنجيب محفوظ ليكمل

(.. أما الانفتاح فقد اعتبره بابا من أبواب الجنة، وعمل فى تربية العجول والدجاج والبيض ، وربح أرباحا خيالية).

ولا نستطيع أن نغلق القوس، فإن النص يشترط بما يعنى أن ما جاء فى الفقرة السابقة يكمل ما سوف يجىء فى الفقرة التالية، فبعد ان ربح الرجل أرباحا عالية لم يكتف بذلك وإنما... ونعود لفتح القوس:

(.. انضم إلى الحزب الوطنى وانتخب عضوا فى مجلس الشعب) (١٥١).

لقد كاد عدنان من الذكاء بحيث راح يجمع فى كلتا يديه الثراء وحماية الثراء، اهتبال عصر الانفتاح، والدخول إلى مجلس الشعب.

لقد قبض على المال والحزب الوطنى معا..

وهى سمة عدد كبير من المسئولين وأعضاء المجالس الشعبية والنيابية فى هذا السيرك، فكثيرا ماكان النفوذ الرسمى لا ينظر إليه كوجاهة فقط، وإنما ينظر إليه كأحد المظاهر التى (تؤمن) الثراء وتكرس له.

عقل حمادة القناوى

وتتشابه السير، ويتحول أغلب الانفتاحيين إلى سلوك واحد، إنه السلوك الذى يؤدى إلى اهتبال الفرص للثراء بأى شكل. إن عقل يتخذ نفس الموقف القديم من ثورة يوليو، ينفر منها، لماذا؟!

يجيب محفوظ (لشعوره بعداوته لطبقة الملك التى ينتسب فى النهاية إليها..)(١٦٣).

وظل الرجل فى موقفه الذى لم يظهر الا بعد انتهاء فترة الثورة الأولى، ورحيل زعيمها الحقيقى، فما كاد يرحل عبدالناصر حتى تنفس الصعداء. وبلغة نجيب محفوظ فإنه (لم يعاود تنفسه الطبيعى الآن فى عهد السادات، ووجد فى الانفتاح فرصة لأعمال كبيرة تنسيه الوساوس والهواجس، واختار ميزانا لتجارته مستفيذا من مدخراته ونصيبه من ميراث أبيه وربح أموالا طائلة.. الخ الخ) (١٦٤/ ١٦٥).

قدرى عامر عمرو

ونحن الآن أمام نموذج يختلف عن النماذج السابقة، ولكنه اختلاف يعبر عن شعور عابر وليس أصيلا فيه، فقدرى كان - على عكس سابقيه - من اليسار قبل ثوره ١٩٥٢.

وهذا الميل الآيديولوجى جعله يؤيد الثورة بعد الفترة الأولى التى كانت تتخبط فيها، فمجرد أن ارتبطت الثورة بالكتلة الشرقية أعلن تأييده السافر لها وأخذ يدافع عنها بحرارة.

وربما كان عداؤه للسادات ـ أول توليه ـ امتدادا لهذا الخط القديم ،خاصة حين تجلى له فكره السياسى، بل أضمر المكروه له سواء قبل رحيله أو بعد رحيله.

ورغم هذا كله،، فإن قدرى كان أول المستفيدين من عصر الانفتاح، إذ راح يعمل فى كل الأعمال حتى أثرى ثراء واسعا، وحول المثقف الواعى إلى جلاد ضد مواطنيه.

ونجيب محفوظ يقرن بين إقبال الثراء عليه فى عهد السادات (بغير حساب)، وبين ظهوره وثرائه هذافى ذلك العصر (الانفتاح)، فرغم خلافه مع السادات، فإنه انتفع كثيرا بسياسته الحمقاء بعد أن تحولت مصر من التنمية المستقلة إلى التنمية التابعة فى السبعينيات.

ماهر محمود المراكيبى

رغم أنه كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية فإن ذلك ساعده ليكون أحد أبناء هذه الطبقة فى الكلية الحربية، بل وأصبح ضمن أفراد الضباط الاحرار، ومن ثم، ما كادت تقوم ثورة ١٩٥٢ حتى وجد نفسه من المقربين، ومن ثم وثب ـ رغم إمكاناته الدراسية الضعيفة ـ إلى منزله أعلى.

وقد كان من الطبيعى ـ وفقا لوضعه الطبقى ـ ألا يكون مقتنعا بقانون الإصلاح الزراعى وبعض قوانين الثورة الأخرى.

ومن هذا كله، فقد كان مهيأ ـ أكثر من غيره ـ ليلعب دورا مهما بعد عهد عبدالناصر، فما كادت تهل طلائع الانفتاح حتى (أقنعه بعض الأصحاب بالعمل فى الاستيراد فباع أرضه وانهمك فى عمله الجديد).

ويكمل نجيب محفوظ محددا مصير أفراد هذه الطبقة فيقول (أثرى من ورائه ثراء عظيما) (١٦٤/ ١٧٦٥).

ويمكن أن نعد أغلبية الجزء الأول من رواية (صباح الورد) امتدادا للرواية السابقة، سواء فى عائلاتها أو فى أفرادها الذين اصبحوا من رجال الانفتاح.

لقد واصل نجيب محفوظ فى رواية (صباح الورد) عرض صور رجال الانفتاح، وكان الجزء الأغلب من هذه الرواية - كما اسلفنا - إمتداد أفقى للرواية السابقة لها.

وتأسيسا على ذلك، فإن النماذج الجديدة فى الرواية الأخيرة ترصد لنا نفس الشخصيات. وهم فى أغلبهم، من نفس الطبقات القديمة، الذين عادوا الثورة ووجدوا تجسيد هذا الموقف فى الفترة الثانية منها فى عهد السادات.

الوحوش الجدد

وسوف نلتقى هنا بعدد من النماذج ينتمى إلى العائلات القديمة من أمثال آل البنان وآل المردانى وآل الجمحى وآل ضرغام..

محمد البنان:

سوف نجد فى هذه الشخصية نفس سمات الطبقات القديمة من الإقطاعيين وكبار الرأسماليين ممن استطاعوا الحفاظ على بعض ثرواتهم القديمة. واستطاعوا - فى الوقت نفسه - الحفاظ على موقفهم المعادى لثورة يوليو فى فترة (الثورة). وليس فى فترة السادات حيث كانت (الثورة المضادة) تتأهب للقضاء على إنجازات الثورة الحقيقية إبان قيامها فى يوليو.

الأب، أبو محمد البنان هنا كان مواليا لثورة أخرى - ثورة ١٩١٩ - وعضوا فى جميع البرلمانات الوفدية وحتى آخر برلمان قبل الثورة.

والابن، المنتمى لعصر آخر كان معاديًا منذ قيام ثورة ٥٢ لها، ومن ثم، زاد هذا العداء وانصهر تحت لهيب إجراءات الثورة التى سجنت الأب ووضعته تحت الحراسة، فلم يجد محمد (الابن) غير الانطواء والانزواء بعيدا عن قطار الثورة.

ولأن الفعل يحدد رد الفعل الحاد، فإن موقف الابن بعد أن رحل السادات كان متسقا مع موقفه قبل ذلك، وكرد فعل أيضًا لموقفه، فما أن جاء هذا العصر الجديد حتى كان نشاطه ينمو ويزداد، والكاتب يرسم صورة محددة لهذا النشاط، فيقول:

(.. وعاونه الانفتاح فعوض خسارته وضاعف ثروته، بل تردد اسـمـه فى صـحف المعـارضـة باعـتـبـاره من وحـوش الانفتاح)(١٩)

وتشابهت المقدمات فتساوت النتائج وأفرزت وحوشا كثيرة.

شاكر المردانى

وإذا كان محمد ينتمى إلى هذه الفئة القديمة، فإن شاكر - كذلك - انتمى - إلى هذه الفئة، وإن بدا الأب متقلبا بين (الوفد) مرة و(السعديين) مرة أخرى، وقد شاركه الابن شاكر فى هذا الانتماء حتى إلى محام فى السعديين، وهو ما انعكس عليه حين قامت ثورة يوليو، إذ (اعتقل أكثر من مرة ووضع تحت الحراسة).

غير أن شاكر اختلف عن سابقية من أبناء هذه الفئة القديمة، إذ لم يستطع أن يحتفظ طويلا بنقاء الانتماء الوفدى أو الوطنى، إذ كان له ماض سيىء كمرشد للمخابرات، وهو مانماه بعد ذلك فى سيرك السبعينيات.

لقد كان انتقال شاكر المردانى من مهمة مرشد للحكومة إلى قواد للعرب فى عصر الانفتاح مساعدا له ليتلون بحركات هذا السيرك، ويتحول إلى واحد من أصحابه، ومن ثم، أمن العسف وكسب الأمان المزيف وهو ما ساعده فى تكوين ثروة ضخمة.

وقد كانت هذه الثروة - داخل النص النجيبى - البداية التى أصبح عندها من كبار رجالات الانفتاح.. يقول محفوظ بالنص (.. كانت تلك الثروة دعامته فى عهد الانفتاح ليقفز إلى درجات خيالية من الثراء) (٢١).

حسين الجحمى:

لم يختلف حسين الجحمى عن سابقيه إلا فى أمر واحد، هو، أن أباه لم يكن من الطبقات القديمة، وإنما من هذه الطبقات التى يمكن أن يطلق على اصحابها الرأسمالية الوطنية، وهى طبقة أو فئة استفادت من المصير الذى آل إليه

أصحاب الطبقة الإقطاعية القديمة فاستطاع اصحابها أن يبتعدوا عن كل مايثير الحكام الجدد ضدهم، ومن ثم، فإن حسين (عرف منذ اللحظة الأولى كيف يضبط لسانه.. وأقله عن حديث السياسة).

ومع هذا الموقف، فإن هذه الفئة استفادت كثيرا من (الأبواب الموارية) التى تركتها ثورة يوليو للرأسمالية الوطنية، غير أنها واعية لموقف عبدالناصر من كل القوى التى تكون (طبقة قديمة)، خاصة أن عبدالناصر كان يحذر منها منذ منتصف الستينيات، وهو ما يفسر فرح حسين الجحمى لهزيمة يونيو وموت عبدالناصر . وهو ما يفسر - كذلك - تغيير حال حسين - ممثل هذه الفئة - بعد ذلك، وقد استطاع محفوظ أن يعبر عن الحالة التى آل إليها حسين فى عصر الانفتاح حين قال فى ترجمته له:

> (تغير حاله فى عصر السادات، وازدهر وتألق فى الانفتاح فاستقال من وظيفته واشتغل بالاستيراد وغيره ،وأثرى ثراء فاحشا، وأشاد لأسرته قصرا فى مصر الجديدة، وعاش عيشة الملوك) (٤٧/ ٤٨).

سيد ضرغام

وهو ينتمى - كسلفه - إلى الرأسمالية الوطنية رغم أنه لم ينتم إلى ملاك الأراضى كما لم يكن من رجال السياسة.

والواقع أننا لا نستطيع أن نحدد فاصلا فكريا كبيرا بين فئة الرأسمالية الوطنية والطبقات الإقطاعية القديمة، فكلاهما كان يكن شعورًا بالعداء لثورة ١٩٥٢، وكلاهما - كما ألمح نجيب محفوظ - كانت الثورة ترمقهما (بريبة وعداء).

وعلى هذا النحو، استطاع سيد ضرغام أن يهرب أمواله إلى خارج مصر بمساعدة أحد اليهود (؟)، ويأخذ موقفا عدائيا من الثورة إلى درجة أنه اعتبر يوم ٥ يونيو عيدا فى حياته.، وهو موقف لا ينسحب على أى مصرى وطنى يفرق بين مصر وحكامها.

وقد جسد سيد ضرغام أسوأ صور الرأسمالية الوطنية. فما كادت تحدث هزيمة ٦٧ حتى هللوا، وما كاد يرحل عبدالناصر حتى أعلنوا فرحهم الشديد، ومن الطبيعى أن تكون تبعيتها للخارج، للامبريالية الغربية المتمثلة الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية، لقد كان هم هذه الفئة أن تضاعف ارباحها بأى ثمن وبأية صورة، فهى تبغى الكسب السهل والسريع، وهى ليست مهتمة بتطوير الاقتصاد القومى أو بناء المصانع، واستيعاب عمالة جديدة، ولكنها مهتمة فقط بسلوك أقصر الطرق للحصول على المال وتكوين الثروات الهائلة، حتى ولو كان ذلك على حساب مصلحة الاقتصاد القومى للبلاد... ولذلك فهى تدعو دائما إلى طريق الاقتصاد الحر.. وبالتحديد.. الاقتصاد الرأسمالى (عبدالقادر شعيب، محاكمة الانفتاح الاقتصادى فى مصر، دار ابن خلدون بيروت ١٩٧٩).

واذا كانت هزيمة ١٩٦٧ عيد السيد ضرغام، فإن الانفتاح - كما يرصد محفوظ - كان عيدا آخر، وتنوعت أعماله، وتضاعفت ارباحه، بل إن الوقاحة بلغت بهذه الفئة أنها كانت تقول - على لسان سيد ضرغام هنا - (يقولون إننا نرتمى باختيارنا فى حضن الاستعمار الأمريكى، فاللهم بارك خطانا) (٨٦).

بيد أن نجيب محفوظ اذا كان شغل ثلثى الرواية حول هؤلاء الانفتاحيين، فإنه رصد حركتهم حتى أصبحوا جلاديين، فإنه لم يغفل - فى هذا السيرك - رسم أحد ملامح الضحايا أيضا.

إننا فى القصة الأخيرة (أسعد الله مساءك) أمام حليم - هذا هو اسمه - وهو اسم يذكرنا بمحتشمى زايد فى (يوم قتل الزعيم).

حليم أم نجيب

والتقارب لفظيًا بين حليم ونجيب هنا لا يخفى الرموز المباشرة ولا يقلل منها، فثمة شبه كبير بينهما، أو بين الثلاثة (محتشمى/ حليم/ نجيب).

ونستطيع أن نضع أيدينا، ببساطة، على هذا الشبه فى ملاحظتين اثنتين تساعدان - بالقطع - فى تأكيد ملامح الضحية وارجاء السيرك الكبير.

أما الملاحظة الأولى: فهى حين يقول حليم - وقد كان مراقبا عاما للعلاقات بوزارة التربية والتعليم - :

(اظلنى الولاء للملك واربعة رؤساء فلم يشعر أحدهم لى بوجود) (٩٩).

هذه هى سمة خاصة، غير أن السمة العامة، التى يمكن أن نشير اليها،فهى تتمثل فى هذا العصر - السبعينات - الذى عاشه الراوى، والذى يمكن أن نفطن إليه ببساطة حين نشير إلى بعض الاجتزاءات على النحو التالى:

(عمارة بلا أبواب، وشقق بلا خدم، رغم شقائى بالتنظيف والترتيب،فرائحة ترابية تقتحم خياشيم الداخل، ووراء ذلك كله يجثم التضخم والانفتاح والحروب والنظام الاقتصادى العالمى.. (و)..

(ما جدوى ارتفاع المرتب قيراطين إذا ارتفع التضخم أربعة؟! (و)..

(تجنبت العالم كله أبى أن يتركنى وشأنى. أين السباك ليصلح صنبور الحمام؟.. ترى ما أجرته اليوم؟.. (١٠٤/ ١١١).

ولن يفيدنا بعد ذلك أن نشير إلى القصة القديمة، الحالمة، لهذا الرجل الذى يحيا فى العصر القديم، وفتاة الاحلام التى اصبحت عجوزا لا تخلو من ملاحة ولا تخلو أيضا - كهذا الرجل - من وحدة قاسية.. إلى غير ذلك.

والملاحظ هنا أن حليم حاول الخروج من مأزق (الانفتاح) بتعلمه للآلة الكاتبة ودرسه للغة فى أحد معاهد اللغة ليتسنى له العمل فى شركات الاستثمار التى أصبحت الآن تملأ بها البلاد، غير أن الراوى يؤثر أن يتركنا أمام (حل) سعيد أو - حتى - توفيقى، فما زال حليم يعيش فى عصرنا، حين سيرك الانفتاح يستطيع أن يتسع، ليلتهم - حتى أصحاب الكفاءات الفنية واللغات.

فالسيد الآن ليس هو (الأفندى) القديم وإنما هذه الاشباح الجديدة التى يطلق عليهم مرة (الوحوش) ومرة أخرى (الباشوات الجدد).

(٣) من حديث السيرك

اتخذ اهتمام نجيب محفوظ بقضية العدالة الاجتماعية (ضمن قضايا سياسية أخرى) اهتماما مكثفًا طيلة حياته، غير أن هذا الاهتمام وصل إلى أقصاه فى السبعينات حيث أولى عناية بالغة بقضية المحرومين فى عصر الانفتاح.

وقد بلغ هذا الاهتمام - بحق - إلى درجة يمكن أن يطلق معها على هذه المرحلة مرحلة (سيرك الانفتاح) وروايات هذه الفترة عنده بروايات (سيرك الانفتاح) لا سيما فى تطوره الأخيرة.

واذ بدا اهتمامه جليا فى هذه (الروايات)، فإنه توزع - كذلك - فى عدة وسائل أخرى، لعل من بينها أحاديثه المتوالية فى الصحف والمجلات حول هذا (الخراب) الذى لحق بمصر، ومن بينها خلال (وجهة النظر) التى كان يحذر فيها، فى عدد ليس قليلا من المرات، من هذاالانفتاح الذى يسعى لتنفيذ هذا الخراب (بدون قيد أو شرط).

غير أن كتابه الذى صدر فى بداية الثمانينات (أمام العرش) يظل أهم هذه الوسائل التى كشف فيها - بوضوح - عن رأيه فى هذا الصدد، ففى حين راح يلوم عبدالناصر بأنه أغفل الحرية وحقوق الإنسان، فانه لم ينكر أن عهده كان «أمانا للفقراء»، وعلى العكس من ذلك، فانه وجه للسادات لوما شديدا حين قال على لسان حور محب وهو يوجه حديثه إلى السادات:

« - اندلقت فى الانفتاح حتى اغرقت البلاد فى موجة غلاء وإفساد، وبقدر ماكان عهده أمانا للاغنياء واللصوص» (٢٠٣).

بيد أن روايات نجيب محفوظ أهم ما يمكن أن يعبر به عن هذه الفترة قاطبة، وسيركها المنطوى.. وما يزال.

غير أن الآثار السلبية لم تكن اقتصادية وحسب، وإنما تتوزع فيها عدة آثار سلبية أخرى كالاستلاب الثقافى وسقوط الطبقة الوسطى.. إلى غير مما سنشير إليه الآن فى هذا الحديث.

(١) الاستلاب الثقافى

إذن، لم يكن التغيير الاقتصادى فى سيرك الانفتاح أكثر وجوه التغيير، فالى جانب التفاوت المريع فى توزيع الدخل والحراك الاجتماعى الشاذ وأزمات البطالة والتضخم.. إلى غير ذلك مما رأينا، فإن ثمة تغييرا آخر لا يمكن إنكاره ولا يمكن إغفاله هنا، ونقصد به استلاب الوعى الثقافى.

كان أول مظاهر هذا الاستلاب تغيير احساس الإنسان المصرى بالانتماء، ففى ظل التغييرات الاقتصادية المادية الحادة تناقصت التنمية، ومن ثم، زادت موجة التحلل الحضارى والفكرى، فمن المعروف أنه «كما يحتاج الانسان إلى استهلاك حد أدنى من بعض السلع المادية، يحتاج إلى حد أدنى من الشعور بالأمن، ومن الاستقرار، ومن العلاقات الاجتماعية الطبيعية، ومن الاتصال بالطبيعة. ومن الثبات فى القيم الاخلاقية والاجتماعية السائدة التى قد لا يكون لها مصدر آخر غير الدين» (جلال أمين بحث: بعض قضايا الانفتاح، المؤتمر العلمى السنوى الثالث للاقتصاديين المصريين الذى أقيم بالقاهرة ٢٣/ ٢٥ مارس ١٩٧٨).

كذلك انعكس التغيير فى التقاليد المصرية، وقد بدا هذا واضحا فى قصص نجيب محفوظ الكثيرة خاصة فى موقف المثقف عاطف هلال من على عبدالستار فى قصة (الحب فوق هضبة الهرم). وكذلك، فى قصة (غمضة عين) حيث لا يجد فتى وفتاة من المتعلمين للخروج من الأزمة الاقتصادية الخانقة غير الاستكانة لعرض والد الفتاة الذى أصبح فجأة ثريا (كان حلاقا فباع محله لاصحاب الانفتاح بمبالغ هائلة)، فقد طلبت الفتاة منه أن يعملا فى مكتب أبيها الجديد وقد أصبح من رجال الأعمال بدوره، ولا يبدأ الخلاف بينهما حتى ينتهى بأن يقنعا نفسيهما بأن عملهما الجديد لم يمنعهما من المحافظة على القيم الثقافية والحصانة الاجتماعية لأفكارهما وأن تضحيتهما بالفرصة لن يصلح حال المجتمع.. و.. وباقرارهما بوضوح «بما يجب أن يفعلا يكون نجيب محفوظ قد رسم ملامح أحد نتائج الانفتاح من تركيب مهنى يحل محل آخر قديم إلى خلخلة فى المكون الثقافى والاجتماعى وبسرعة خاطفة.

(٢) سقوط الطبقة الوسطى

من المؤكد أن الذى دفع ثمنا غاليا لهذا التغيير الاقتصادى والثقافى ممثلو الطبقة الوسطى بوجه خاص.

لقد كان افراد هذه الطبقة أول من عانوا من طرد القوى الشرائية من سوق الحاجات الأساسية إلى سوق السلع التى يقوم الأجنبى ببيعها، وأول من عانوا من حرمانهم من الحاجات الضرورية للحياة فى وجود التضخم والغلاء والفقر.. وما إلى ذلك، وأسرة (الحب فوق هضبة الهرم) مثال حى على ذلك، فالأم كيميائية والأب موظف يقترب من سن المعاش، والأختان مها ونهى (محرومتان من أشياء تعتبر فى سنهما ضرورية لا كمالية) على حد قول الأخ - على عبدالستار - الذى يمثل بدوره المحورى فى القصة الجيل الثالث الذى كان أكثرالأجيال معاناة فى هذا العصر.

إن الأب هنا وقد لاحظ هذه المتغيرات الحادة يؤكد حقيقة سقوط الطبقة المتوسطة، فيقول فى ابتسامة لا معنى لها:

- كنا طبقة وسطى فأصبحنا من الطبقة الدنيا..

فأجاب الابن محددا المعادلة أكثر:

- نحن الفقراء الجدد فى مقابل الأغنياء الجدد

وهو ما يجرنا إلى الحديث عن هذا الجيل الجديد

(٣) تدهور الجيل الرابع

وعلى هذا النحو، فإن نجيب محفوظ كان واعيا أكثر لهذا الجيل الرابع، ففى حين أنه لم يستطع أن يتوارى وراء الراوى بالقدر الكافى (بعد أن جاوز السبعين)، فآنه استطاع أن يرسم لنا صورة حقيقية لأكثر معاناة بعد ذلك، وهو يتمثل فى الجيل الثالث، جيل على عبدالستار كما أسلفنا.

إن هذا الجيل الذى شهد انجازات يوليو ودفع - دون مسئولية - ثمنا لأخطائها، وهو الجيل الذى عانى كثيرا من إخفاقاتها - رغم انتصار أكتوبر الخاطف - ومن

هنا، فإن التركيز كان للنيل من هذا الجيل ليستطيع أن يلعب دورا ايجابيا فى تأكيد إيجابيات الثورة أول قيامها ـ فى الفترة الناصرية ـ وهو ما يفسر تدهوره الذى يعيش فيه.

وبدهى أن أفراد هذا الجيل كانوأأكثر تأييدا لثورة يوليو ـ رغم أخطائها ـ من أفراد السيرك الانفتاحى الذين جاءوا من أجيال شتى وأصول متباينة..

وسوف نرى على عبدالستار فى (الحب فوق هضبة الهرم) هو هو علوان فى (يوم قتل الزعيم) وهو رنده فى نفس الرواية فضلا عن أجيال (الباقى من الزمن ساعة)، إلى غير ذلك من شخصيات هذا الجيل.

والجيل الرابع هو الجيل الذى يمكن أن نطلق عليه (جيل الثورة)، أى الجيل الذى تكون وعيه فى سنوات الثورة الأولى منذ سنواته الأولى اقترب من سن الشباب، وما كاد يصل إلى الثلاثين حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ الواقعة الأساسية والحزينة فى حياته، التى اعقبتها تغييرات فى هذا السيرك الاقتصادى الذى كرس للهزيمة وعمل فى امتداد أفقى لها ـ ولكن فى الجانب الاقتصادى والحضارى ـ وقد كان طبيعيا أن تستهدف هذه التغيرات ذلك الجيل بوجه خاص.

ولنتوقف ـ هنيهة ـ أمام هؤلاء الانفتاحيين الجدد:

من أين جاءوا؟

وما هو الذى شكل وعيهم المعادى (لمشروع) عبدالناصر؟

(٤) الانفتاحيون: الأصول والدوافع

تعددت الفئات التى جاء منها هؤلاء الانفتاحيون، غير أنه يمكن تصنيفهم خلال أربع فئات أو قوى اجتماعية على النحو التالى:

الفئة القديمة من الإقطاعيين وكبار الرأسماليين الذين حافظوا على بعض ثرواتهم القديمة، وراحوا ـ بعد تولى السادات ـ يدعمون مراكزهم المالية بثروات مختلفة (عقارية ونقدية).

وقد أثروا ثراء فاحشا فى عصر الانفتاح كما رأينا عند شخصيات روايتى (حديث الصباح والمساء) و(صباح الورد..)

ويدهى أنهم كانوا ـ لهذا التكوين ـ معادين لثورة يوليو.

فئة التكنوقراط، اولئك الذين تكونوا ـ كما ألمحنا ـ أثناء الفترة الناصرية، عندما تولى افراد هذه الفئة مؤسسات الدولة والقطاع العام بفضل النقص الجوهرى فى فئة غير سياسية تلعب دورا ايجابيا إلى جانب (وضمن) النخبة الحاكمة.

وعلى هذا تم اختيارهم على اعتبار أنهم من (أهل الثقة) فى مقابل الابتعاد عن (أهل الخبرة)، وهو يعنى أنهم افتقدوا ـ كما لاحظ دوكمجيان ـ أى لون أيديولوجى فى المناصب القيادية.

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة احسن تمثيل فى كل من (يوم قتل الزعيم) وقل ذلك فى (الحب فوق هضبة الهرم).

ثمة فئة ثالثة من الرأسماليين الوطنيين وجدت قبل ثورة ١٩٥٢ وأتاح لها تغيير الثورة فرصة للنمو والثراء (غير المنظورين)، فاعتمد منهج النمو الأفقى، أو التوسع أفقيا خلال تعدد الوحدات والمؤسسات التى تملكها، بدلا من النمو الرأسى، هذه الفئة استفادت كثيرا من الأبواب الموارية والمفتوحة (شهيب، ص ١٩٧).

وقد وجدنا هذه الفئة ممثلة فى رواية (حديث الصباح والمساء) بوجه خاص.

وإلى جانب هذه الفئات الثلاث بقيت فئة ـ من أهم فئات هذه الفترة وأخطرها على الإطلاق ـ ونقصد بها فئة المغامرين والأفاقين، وممن كانوا فى أغلبهم يمارسون اعمالا خارج القانون، واستطاعوا بفضل كل الوسائل غير الشرعية وبالتعاون مع العناصر الضعيفة فى النظام تكوين ثروات واسعة.

وهذه الفئة تتمثل فى قصتى (أهل القمة) و(الحب فوق هضبة الهرم).

وربما أضيف إلى هذه الفئة بعض أصحاب المهن المتدنية من الطبقة الدنيا فأسهموا فى هذا الوضع المتردى، وربما كان أبلغ مثال على ذلك حلاق قصة (غمضة عين) الذى أسهم فى الهبوط بالقيم الثقافية اتى يحملها الجيل الجديد، فاضاف إلى المتغير الاقتصادى الثقافى والفكرى.

(٥) العداء والخيانة

ولم يقتصر الأمر على العداء الذى اضمره افراد هذه الفئات للثورة، وإنما اضافوا إلى العداء قدرا رهيبا من خيانة النظام والتحالف مع القوى الخارجية.

فقد كان أغلب هؤلاء - كما رأينا - ممّن لم ينتموا لتيار سياسى محدد من أصحاب الرأى، فالذى انتمى إلى الوفد لم يلبث هو ورفاقه أن تحول إلى السعديين، والذى انتمى إلى الوفد لم يعلن عن انتمائه للحفاظ على مكاسب، وفضلا عن المتحول والانتهازى فإن عددا هائلا منهم كانوا ينحازون - صراحة - إلى الإنجليز والسراى.

وهذا كله يفسر سرور البعض منهم لهزيمة النظام فى ١٩٦٧، وكأنها هزيمة نفصل بضروراتها عن مقدرات الشعب المصرى، وسرور البعض الآخر لرحيل عبدالناصر إلى درجة أنه اعتبر عند البعض (عيدا).

وهذا الموقف المعادى يفسر دوافع أخرى انتهت بهم إلى معسكر الثورة المضادة، وخاصة، فى عصر السادات/ السيرك الكبير، فإن الذى يرصد التطورات السياسية والاقتصادية لهذه الفترة يدرك عمق المأزق الذى انتهوا إليه، وتفصيل هذا أن هذه الفترة،و كانت فترة ضغوط الولايات المتحدة الأمريكية على البلاد باسم (المعونة)، وباسم (محاربة الشيوعية)، وكان الهدف الوحيد هو السيطرة على البلاد.

فى هذه الفترة تلازمت الأحداث السياسية مع الاقتصادية لتقوية صانع السياسة الاقتصادية للتسليم بمطالب الامبريالية الامريكية، فى وقت كانت هذه

القوى مستمرة فى متابعة تنفيذ مطالبها، وحدث أن الضغوط الامريكية كانت متوالية خلال اتفاقيات القروض والتسهيلات المالية فوافق هذا جماعات الضغط والقوى الداخلية المتصاعدة النفوذ فى مطالبها مع مطالب القوى الخارجية مما انعكس هذا على القرارات وعلى وضع السياسات العامة، وراصد هذه الفترة حول المعونة الأمريكية يدرك القدر الذى انتهى اليه فئات الانفتاحيين فى مصر، إذ تحالفوا تماما مع القوى الخارجية ضد المجتمع المصرى والقرار السياسى الوطنى فيه.

وبدهى أن ثمة علاقة أكيدة بين هذا كله، وبين هذا المناخ الذى تم فيه استنزاف أموال المودعين - هم يقدرون بالملايين - فى شركات توظيف الأموال التى وجدت فرصة هائلة لها حينئذ، ليبدأ النزيف المستمر فى القيم الاقتصادية والحضارية لمصر، والذى لم يتوقف فى يوم ما طيلة تاريخها الطويل.

الفصل السادس

أصداء غائبة

(أولا)

ارحموا الشيخ..!

(١)

من يزور القاهرة كانت تروعه ضجة وهمية لا تتوقف.

من يقترب أكثر كان يسمع كلاما ساكتا ـ كما يقول إخواننا الشاميون ـ واتهامات صدئة، وأحزانا موسمية حزينة، وثقافة (بالسماع) شاعت فى حياتنا الثقافية ، نعرفها كل عام حين تأتى ثورة يوليو، فيخرج عليها من يخرج، ويدافع عنها من يدافع، وتغرق أنهار الصحف وفضاء الندوات، وحديث المجالس بالحديث عن ثورة عبد الناصر وزعيمها. غير أن الجديد هذه السنوات الأخيرة أن الضجة كانت تقترن بهجوم عنيف من كتاب كنا نقرأ فيه أطول حديث ينسب إلى نجيب محفوظ ويمتلىء عن آخره بالهجوم على ثورة يوليو وزعيمها، وتستخدم فيه عبارات دالة من (إيجابيات سلبية) وما إلى ذلك مما يسىء إلى الثورة وزعيمها بما لا يليق فى التعامل مع ثورة عربية أو زعيمها القومى بأية حال.

نسأل فنجد من يقول لنا إن الكتاب هو ذكريات لنجيب محفوظ كيف؟

الإجابة مستمرة..

- أملاه على أحد الكتاب.

هكذا.

حين طلب منه ذلك، تسأل.

- كيف؟

نجيب نحن: أملاه نجيب محفوظ أو سجل له وهو يقترب من التسعين وقد سيطرت عليه تماما حالة من ضعف السمع، وكلال البصر وغياب الحواس، ومن يرى نجيب محفوظ هذه السنوات يروعه أن الشيخ نال منه الزمن كثيرا، أكل منه وشبع، وأصبح وقد تحول إلى حطام أو كالحطاب، يسمع كلمة ولا يسمع كلمات، وينطق بعبارة وتكمل زوجته عبارات حين يضيع من السائل فى سماوات بعيدة لا نعرفها.

ومع ذلك، فإن المثير فى هذا كله أن يخرج علينا هذا الكتاب الذى سجل له - كما يقال، ونحن نصدق أيضا - من سنوات، ليخرج عن تحفظه المعلن، وحديثه المردد آلاف المرات أنه يثول، فيما يقال، من يريد أن يعرف رأيى بالنسبة لثورة يوليو فليرجع إلى أعمالى الإبداعية.

فى الصفحات الأولى من كتابه (السيرة الذاتية) نقرأ هذا المقطع من «ابيجراما» لنجيب محفوظ كتبها بيده قبل أن يصاب، فلم تعد يده تصلح للكتابة، نقرأ لعميد الرواية العربية، بعنوان (النسيان) ما يلى:

> (من هذا العجوز الذى يغادر بيته كل صباح ليمارس رياضة المشى ما استطاع إليها سبيلا؟
>
> إنه الشيخ مدرس اللغة العربية الذى احيل على المعاش منذ أكثر من عشرين عاما كلما أدركه التعب جلس على الطوار أو السور الحجرى ، مرتكزاً على عصاه مجففا عرقه بطرف جلبابه الفضفاض، الحى يعرفه والناس يحبونه، ولكنه نادرا ما يجيبه أحد لضعف ذاكرته وحواسه، أما هو فقد نسى الأهل والجيران والتلاميذ وقواعد النحو).

ونكاد نكمل المقطوعة المحفوظية.

إن الشيخ عبد ربه ـ هكذا كان مغرما بهذا الاسم ـ نسى ضمن ما نسى ـ على افتراض أنه قال هذا بوعى ـ انجازات عبد الناصر ومواقفه طيلة هذه السنوات، وهى أعمال ومواقف نذكرها معا ولا نغفل خلالها أن نذكر الآخرين أن عبد الناصر أيضا كان معروفا بديكتاتوريته، واعتماده إلى حد كبير على أهل الثقة.. إلى آخر هذه الأشياء التى لاتقلل من إنجازاته ودوره فى مواجهة الغرب اليوم.

إن من يعرف نجيب محفوظ وهو يقترب من التسعين أو يكاد، يدرك جيدا إن هناك من يحاول ـ من خلال الشيخ ـ أن يستنطقه عن الثورة، أو من يحاول تصفية حسابات قديمة عنها، أو يردد ما تردده (شلة المنتفعين) من الالتفاف حول الشيخ الضعيف فى هذه السن ، والثمن فى هذا كله ندفعه جميعا من ثورة يوليو، الثورة العربية القومية الوحيدة فى القرن العشرين.

أيها السادة اتقوا الله فى ثورة يوليو.

وارحموا الشيخ..!

و .. ..

عــن المذكــرات!!..

.. لم أكن لأعود لموضوع كثر الكلام فيه، ولم أكن لأعود لكتاب صدر يحمل فى عنوانه لفظة (مذكرات) ، فى حين أن المذكرات تختلف فى مفهومها من شخص لآخر، غير أن دلالة المفهوم وتطوره انتهت إلى تحديد بعينه لا يجب أن يتخطاه لمن يكتب عن كتاب فى عنوانه (مذكرات) أو يكتب عن غيره كتابا يزعم فيه أنه (مذكرات) دون أن يعمق المفهوم ويحدده ، كيلا تصبح القضايا المثارة مختلطة اختلاطا يصعب الفصل فيها. أضف إلى هذا أن الضجة التى قامت عقب صدور هذا الكتاب عن عميد الرواية العربية وتناثرها تحولت إلى (مادة) صحفية يختلط فيها الرأى الخاص بتصفية حسابات قديمة باستفادة عديد من عناصر (شللية) ثقافية تحاول أن تلقى بكل ما يثار فى طاحونة المصلحة الخاصة، وخاصة أن عددا من الكتاب الواعين تنبهوا لما يحدث، فلم يزد بعضهم عن الصمت وانزلق بعضهم فى (متاهة) الأحكام المتأنية وأغلبهم راح يستفيد (بالمولد بطريقته الخاصة)، فى وقت كان لابد أن ننتبه فيه إلى قضايا لا يجب أن تفلت من وعينا الحاضر، والأمثلة كثيرة لا يحتمل المكان هنا لذكرها.

وكيلا نسقط فى هذه الترهات، فسوف نحاول التوقف بموضوعية ـ نعتقد أن الالتزام بها واجب لا فرض كفاية ـ ومن ثم، سوف نعاود النظر إلى هذه القضية بتفسير جديد، فسعى لتأصيل المفاهيم، فضلا عن التأنى فى فهم القضية، ونقل (شهادات) ثقة، وإن تكن قليلة.

(٢)

إن أول ما يلفت النظر فى العنوان لفظة (مذكرات) . والسؤال الذى يبتدرنا هنا، هو هل ما جاء فى الكتاب ينتمى إلى حقل المذكرات حقا؟

لنرجئ الإجابة قبل أن نتمهل عن المصطلح.

إن ما يحدد المفهوم المعاصر هو مفهوم Memoir بالفرنسية أو الإنجليزية، وهو مفهوم نحصل عليه فى عديد من دوائر المعارف والقواميس الغربية، وما تم تعريبه عندنا منها فى حقول الأدب أو السياسة أو ما يسمى - أحيانا - بفن الابيجراما - وهذا المفهوم «المذكرات» لا يخرج فى بساطة عن هذا التعريف، إنها «نوع من السيرة تتضمن حوادث فى حياة شخص بناء على تجربة الكاتب المباشر لما يكتبه».

ونتوقف أكثر عند موسوعة لالاند الفلسفية (ج٢) التى تمنح للذاكرة - على طريقة التوليد اللفظى - تفسير أقرب إلى الدقة، وبعيدا عن الاستطرادات الكثيرة هنا، فإن الذاكرة تنقسم إلى اثنين:

- الذاكرة المنظمة Memoire Brut

- الذاكرة الخام Memoire Organisee

والذاكرة هنا، وان اختلفت تصوراتها النوعية، فإنها تمثل الماضى عبر الصور المستدعاة من مخزون التاريخ، وبهذا، فإننا نستطيع إعادة بسط هاتين الصورتين من الاعتراف إلى اثنتين أخريين

- صورة كامنة فى الاختيار السائد للماضى كماض.

- وصورة كامنة فى سهولة التكرار.

فإذا عدنا إلى نجيب محفوظ، لانتهينا إلى أن الصورة الأخيرة (الكامنة..) المكررة له مع عملية سهولة التكرار، ومع أن هذه السهولة تمنحنا التباسا ما، فإنها فى السياق الأخير تكون دالة بما يحميها من السقوط فى وهدة الاختلاط واجترار ما مضى.

غيـر أن الاجتـرار هنـا، وإعـادة حكاية القـصـة الواحـدة، مـرات كثـيـرة، كثـيـرا من يمنحـهـا تغـيـرا يذكـرنا برواية الكاتب اليابانى الـذى راح يصـور اعـتـرافـات أربعـة من الشهـود رأوا حادثة واحدة، حيث تختلف كل شهـادة عن نظيرتها، فى حين أن الحادثة ـ فى نهاية الأمر ـ لا ترتبط أدنى ارتباط بأى تصور لهذا الشاهد وذاك.

وهو ما اقترب منه المعنى الذى تعرفنا عليه من مذكرات وقراءات نجيب محفوظ هنا.

(٣)

إننا ـ بعد إعادة النظر فيمـا كتب أول الأمـر فى كتاب ـ ثم ما تم التعليق عليه كثيرا بعد ذلك، أمام ملاحظتين رئيسيتين يمكن تلخيصهما على النحو التالى:

إن ناقل (التـسـجـيل) أو ناقليـهـا ـ وقـد قـيل لنا إن الكاتب قـدر له أن يملى اعـترافـاته أو مـذكـراته على جـهـاز لسـاعـات طالت واستلزمت عـددا من الناقلين اقتربوا من الخمسة ـ لم يستطع أى منهم نقلها النقل الصحيح.

غيـر أن الملاحظة الأخـرى، الأخطـر.. أن ناقل المذكـرات والاعـتـرافـات لم يـرع السن، سن المتحدث وقد جاوز الثمـانين، حيث تتلاحق عليه أخطار السنين على الذاكرة فتكاد تحولها على حد تعبير جبرا إبراهيم جبـرا ـ إلى ما يشبـه (الذاكرة المثقوبة)، وهو ليس تقليلا من شأن أستاذنا الأديب، وإنما هو الزمن الذى لابد أن يحدث آثاره ـ وهو ناموس الحياة.

ويمكن أن نضيف إلى جانب ذلك، أو قريب منه، أن الاجتـرار، اجتـرار الحادثة الواحـدة لمرات عـديدة ـ مـهـمـا تكن الذاكـرة حـديدية، تصـيب صـاحـبـهـا بخلل فى الرؤيـة، يصـحـبـه خلل فى الـرواية لا يمـكن أن تثـبـت دلالاته فى كل مـرة، فـإذا افـترضنا أن الـرواية الواحـدة تكررت لعـشـرين مـرة أو ثلاثين مـرة ـ وهـو مـا حـدث مع نجيب محفوظ أطال الله فى عمـره ـ فمن الأرجح ألا تكون الرواية قد قيلت فى المرة الأولى كالمرة الأخيـرة ـ وبالتبعية ـ يكون تغييـرا كبيـرا قد حدث، خـاصـة فى ظروف أديبنا الكبيـر الذى أثرت أشياء كثيرة على (تذكره) مهمـا يقل بمجاملة

أو إصرار أجوف أن ذاكرته حديدية، وإن السن لا يمكن أن تؤثر فى تكوين لفائف الذاكرة بأية حال.

ولأن الكاتب ـ بعد التسجيل، والنشر ـ يكون قد قطع سنوات من عمره ـ تتغير فيها حالات النقل والاجترار ـ وتتغير الأحداث فى ذاكرته، وتتغير المواقف والساعات والأصدقاء والأنهار والأزمان.. الخ، فإنه يكون قد قطع شوطا بعيدا بينه وبين ما كان قد قاله (إذا كان ما قيل نقل بأمانة ودون استغلال للسن أو للذاكرة أو للعاطفة..)، فإن الواقع الجديد ـ كتابيا ـ يكون قد تغير كثيرا، ولأن الكاتب يواجه ـكما رأينا فى عديد من الحالات عند نجيب محفوظ الإنكار أو الغضب، ولأن كاتبنا يكون قد نسى بعض ما قاله واستغلق عليه فهم بعض مما لم يقله، فإن المواجهة مع الآخرين تأخذ شكلا جديدا.

فإذا أضفنا إلى ذلك أن نجيب محفوظ انسان دمث (قبل أن يكون روائيا عملاقا)، فإنه يقع فى دائرة الحرج أمام ناقديه أو مواجهيه، ونستطيع أن نستعير العبارة التى جاءت فى سياق مقالة مهمة للدكتور يحيى الرخاوى لنصور هذه اللحظة، فالدكتور يشير إلى أن نجيب محفوظ كثيرا ما كان يسمع أنه قال كلاما فى كتابه فيندهش، إن نجيب محفوظ لدماثته ونبله «وهو يرفع حاجبيه دهشا حين ذكر له أحدنا ـ أو غيرنا ـ فقرة من الفقرات المشكلة ثم وهو يتساءل:

ـ (غير ممكن).. أنا قلت هذا؟

فيقال له:

ـ هذا هو المكتوب.

ويكمل الرخاوى رواية شاهد العيان عن نجيب محفوظ.

« ـ .. فيصدق على الفور، ويبتلع ألمه صامتا، ثم يمضى فى الإيضاح وذكر السياق المحتمل».

(وينتقل الرخاوى إلى مآخذ الكتاب، وهنا ننتقل بدورنا إلى ما كتبه نجيب محفوظ تعليقا على الكتاب وما جاء فيه، وفيه نجد صدق نجيب محفوظ وأمله ودماثته أيضا.

(٤)

على المستوى الشخصى أزعم ـ وعذرا لحديث النفس ـ اننى اعرف آديبنا الكبير، اقتربت منه كثيرا، كتبت شهاداته على كثير من الأحداث المهمة، وضعت الكثير مما قاله فى كتاب نشر، علاقتى بـ «ابو الرواية العربية الحديثة» وثيقة ـ فيما اعتقد، وهو ما كان وراء أن أكتب له رسالة قصيرة بها كلمات قليلة ابثه فيها حيرتى ثم أسأله عن حقيقة لفظة (المذكرات) التى كتبت على غلاف كتاب يصدر عنه، ولا ينفى فيه أو عنه شيئا، ثم أقول مكتوبا أيضا «ولماذا لم تراجع الحوار المسجل قبل نشره»؟

وعلى ما فى الأسئلة من تبسيط، وعلى ما فيها من بديهيات نعرفها، وقرأنا إجاباتها بشكل مباشر أو غير مباشر، كتب نجيب محفوظ بالحرف الواحد هذه الرسالة إلى، وها أنا أضعها بين يدى القارئ الكريم بأمانة شديدة:

(حوار أجراه معى الأستاذ الكبير رجاء النقاش

منذ ٨ أو ٩ سنوات.

ولم يتح لى الأطلاع عليه ولم يعرض على أحد

وفجأة نشره عندما أخبرتنى السيدة الفاضلة نوال المحلاوى

وسررت بذلك وثقتى ما زالت كاملة فى الأستاذ رجاء..

ولكنى كنت أتمنى أن ألقى عليه نظرة)

هل لاحظنا دماثة عميد الرواية، لنترك دماثته ومجاملته، ونتمهل عند بعض النقاط السريعة، منها :

أولاً: هل لاحظنا أنه استبدل كلمة (مذكرات) بكلمة (حوار).

ثانياً: هل لاحظنا أنه ذكر أن هذا الحوار نشر منذ سنوات تقترب من عشر سنوات، حوار ينشر منذ ثمانية أو تسعة أعوام، ثم ينشر بعد هذه السنوات، فى وقت تكون أشياء كثيرة قد تغيرت فى مصر.

ثالثاً: ثم لاحظ أنه لم يطلع عليه بعد تسجيله «لم يتح لى الاطلاع ولم يعرض على أحد»..

ومرورا فوق بعض الأقوال الموثوق فيها أنه عرض على نجيب محفوظ القراءة وأنه لم يتنبه ـ ربما لضعف بصره ـ إلى ذلك، فإن الوضع يظل على ما هو عليه، الكاتب سجل منذ سنوات بعيدة كلاما على جانب كبير من الخطورة، وقبل أن ينشر، لم يعد إليه الكلام ليراجعه، أو النظر نظرة جديدة، أو ـ حتى ـ الاقلاع عن بعض الآراء التى لم يعد ينتفع بها أو توثيق بعضها الآخر التى زادت قناعته بها، ثم ـ وهذا هو المهم ـ أن يستعيد ما سقط سهوا ونتيجة للخطأ غير المقصود ـ من عدد كبير ممن قاموا بهذه المهمة، مهمة التسجيل لنص واحد.

رابعاً: ثم لاحظ معى الـ (لكن) الأخيرة، لنجيب محفوظ.

أنه يتمنى لو أنه كان قد قرأه، أو ـ حتى ـ كان قد «ألقى عليه نظرة» على حد تعبيره، وفى هذا ما فيه من استهانة بالرجل وإخلال بمعانيه وتشويه لفكره.

وبعد، إن نجيب محفوظ لم يقل فى أى فترة من فترات حياته ما يريده بهذه الشكل، وكثيرا ما قال لى شخصيا حين كنت أسأله عن سيرة ذاتية.

«انظر، ألا ترى أن كل ما أريد أن اقوله فى رواياتى، لقد قلت كل ما أريده إبداعيا» ثم لى ولغيرى..

«إن حياتى الشخصية حصن كبير لا أريد أن يقترب أحد منه أو يعرف عنه شيئا».

وحين كنت أعرض عليه شخصية كمال عبد الجواد على أنها شخصيته، وإلى أى مدى يمكن الاعتماد عليها لكتابة سيرة ذاتية عنه، لم يكن ليقبل بالقطع كما لم يقبل بالرفض، وإنما كان يجيىء إلى بضرب من الفلسفة معناه أن الكاتب لابد أن يترك فى شخصياته بعضا مما فى نفسه، وربما كانت هذه الشخصية أقرب الشخصيات إلىّ».

بقى أن نتساءل مع د. يحيى الرخاوى: «أما كان الأمر يستأهل أن يجلس هو

شخصيا عددا آخر من الساعات يقرأ الصورة النهائية حرفا حرفا والأستاذ مازال ـ والحمد لله ـ يحسن الاستماع (مهما كانت الصعوبة)، إذ يستمع بكل إخلاص لكل غث وسمين تشغله به فى كثير من الأوقات؟

أستاذنا نجيب محفوظ: أطال الله عمرك وجنبنا وإياكم الخلط والخطأ والغرور، ، فهو «يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور».

صدق الله العظيم

(ثانيـــا)

بيـن محفـوظ وكافكـا

(أ)

تمهيـد:

لاتخلو لغة أوروبية معاصرة من كلمة Kafkaien التى تصور عالما عبثيا ومخيفا ولا معقولا فى آن معاً، وهو عالم خاص لا يزال يخيم على العقول، ويلمع فى سماء الأدب فى العالم رغم مضى ٩٠ عاما على رحيله.

وفرانز كافكا أديب ولد وعاش فى تشيكوسلوفاكيا بين عامى (١٨٨٣/١٩٢٤)، وخلف لنا عدة أعمال يعد صاحبها، بها، أول من حاول وصل فلسفة الغربة بالأدب فى الغرب، فبعد أن كتب قصصه الأولى بين عامى، ١٨٩٩/١٩٠٩، تتالى أشهر مؤلفاته:

- التأملات ١٩١٣.
- الحكم ١٩١٣.
- الوقاد ١٩١٣.

- المسخ ١٩١٥.
- مستعمرة المذنبين ١٩١٩.
- فنان الجوع ١٩٢٤.
- المحاكمة ١٩٢٥.
- القلعة ١٩٢٦.
- أمريكا ١٩٢٧.
- حائط الصين الكبير ١٩٣١.
- خطاب إلى أبية ١٩٦٨.

فضلا عن الروايات والمسودات التى نشرت بعد رحيله (وتمثل ثلاثة أرباع نتاجه)، رغم أنه أوصى بعدم نشرها لولا أن خالفه فى هذا صديقه ماكس برود بعد رحيله.

وعلى الرغم من أنه يصعب تلخيص فكر كافكا.. سنحاول الالمام ببعض خطوطه..

فإذا كانت الكتابة لا تنفصل عن صاحبها، فإن تجربة كافكا انعكست فى تلك الكتابات بما ميزته فى واقع خاص به لكونه يهوديا فى مجتمع لا يعترف باليهودية، ولكونه طفلا لا يملك حولا ولا قوة فى أسرة وصف هو ربها بأنه «العملاق، الصارم، العنيد، بل والجلف أحيانا» ولكونه أيضا افتقد السعادة الطبيعية فى الحب والزواج بمن أحبها، ثم لكونه موظفا بيروقراطيا فى جهاز لا يريد منه أن يجاوز حدود وظيفته قط وهو ما رسمه فى أغلب أعماله، حتى ليمكن القول إن السيرة الذاتية لكافكا نجدها بسهولة تامة فى أعماله، بل إنه أشار كثيرا إلى وجود (الأنا) بشكل مباشر متمثلا فى هذا الشخص الذى نراه فى قصة مثل (المحاكمة) باسم (ك) مما يؤكد أن ثمة تشابها بين بداية حرف اسمه وحرف اسم بطل الرواية، بل وتطابقا بين ضمير الإيهام وضمير الكاتب ـ داخل

العمل - إذ يصبح ذات يوم وإذا بشرخ غريب يصيب فكره ويحوله عن مجراه الطبيعى حين يصبح متهما فى جريمة فى وقت لا يعرف فيه هذه التهمة أو قضاته ولا يعرف طريقه لمحاكميه، ويعبث فى تلك اللحظة فى عالم كله عبث ورعب، محاولا أن يصل إلى شىء، فلا يقابل إلا بالقليل الذى يخدع ويضلل، فالمحامى والكاهن والمصور يتناقشون معه حول قضيته، وتدور المناقشة فى حلقة مفرغة، حيث يظل أمر القضية غامضا وأمر القضاة مجهولا، وأمر الجريمة التى اتهم فيها لغزا محيرا حتى إذا ما أصبح ذات يوم ينفذ فيه حكم الإعدام، وبشكل مزر تماما.

وهذا الاغتراب المفزع الذى شعر به (ك) فى (المحاكمة) هو ما شعر به البائع المتجول حين يستيقظ صباحا فإذا به يتحول إلى حشرة فى قصة (التحول)، ثم هو فى الحيرة التى شعر بها الجندى المذنب دون ذنب والرائد المشدوه فى (مستعمرة المذنبين)، وهو ما يتمثل أيضا فى دورة البحث المضنية فى رواية (أميركا)، فالكاتب فى هذا كله يسعى لاستخدام الواقع غير المرئى لقلب الواقع المرئى حين يتفنن فى رسم خطوط حالمة فى النسيج الفنى السردى، حتى إذا ما انتهى العمل أو كاد، ينفجر البناء المعمارى بالقدر الذى ينفجر فيه البناء النفسى ودلالاته.

إذن، تجربة الغربة عند كافكا كانت تنبع.

أولا من ظروفه الخاصة.

وثانيا عن ملابسات عصره حيث عاش قلقا.

وثالثا نتاج لتطور المدرسة الألمانية وتبلور فلسفتها فى أدبه الذى بدا متميزا بما أضفته شخصيته عليه.

ويكفى أن نذكر أن غربة كافكا كانت من أول البواعث التى حددت ملامح التجربة وعمقتها بما يشبه (البصمة) فى الفكر الذى مازال يمد بظلاله والتساؤلات التى خلفها حتى اليوم، إذ كانت السنوات التى أعقبت رحيله حتى الآن تموج بما يشبه الحيرة الشديدة.

وهنا ندخل إلى (متاهة) التساؤلات التى خلقها لنا كافكا.

إن الأعوام التى تقع بين عامى (١٨٨٣ ـ ١٩٠١) فى حياته تشير إلى سؤال هام يلخص فيما يلى: هل كان كافكا يهوديا أم ألمانيا، كما أن السنوات (١٩٠٢ ـ ١٩١٢) تثير سؤالا آخر حول وظيفته: هل عمل موظفا أم ظل كاتبا؟ على أن حرف (ك) الذى يردد فى السنوات التى كتب فيها أهم أعماله الروائية بين عامى (١٩١٢ ـ ١٩٢٤) لا يزال يثير تساؤلات أخرى لعل من أهمها: مدى الحقيقة التى ترزح خلف هذا الحرف ودلالاته فى حالة التطابق مع حياته..

فإذا ما قلبنا الرقم من ٢٤ إلى ٤٢ لبرز أمامنا السؤال الذى يبحث عن السبب الذى دفع النازيين فى هذا التاريخ إلى أن يحاكموه ويحرقوا كتبه ويتهموه بالبرجوازية التى تحول صاحبها إلى التشاؤم والسوداوية، وتظل كتاباته بعد هذا التاريخ بعشرين عاما أخرى تحت أعين (حراس المقابر) التى تدافع عنها، فهى لاتدين بالأيديولوجية التى يمكن معها اتهام صاحبها، وهى لا تمثل نعرة دينية أو عنصرية وإن لم تخل منها، ولأكثر من عشرين عاما تالية (بين ٦٢/٨٤) ظل أثر كافكا الأدبى واضحا بشكل لا يمكن إغفاله قط، مما يدعو البعض إلى إرجاع كل مؤثرات العبث التى عرفت قبل هذا التاريخ وبعده إلى كافكا، فقد تأثر به فى العالم الغربى فتجشتاين، أ. م. فورستر، جوزيف كونراد، هنجواى، البير كامو.. وفى العالم العربى عرفت أصداء العبث الكافكاوى عند المازنى ونجيب محفوظ ويوسف ادريس، وربما بهاء طاهر وصنع الله ابراهيم..

وقد بدا أن تأثير كافكا بلغ حدا دفع بأحد المراكز العلمية فى باريس إلى الاحتفال به تحت عنوان (عصر كافكا) لأهمية هذا الكاتب الكبير الذى حاول التمرد على الإطار الأدبى فى عصره فى وقت حرص فيه على الشكل الكلاسيكى.

على أن عالم كافكا الذى يثير كثيرا من معانى الموت والغربة والرشوة والسرقة والظلم والقسوة والوحدة المصفرة والقبور المحفورة والهواء الثقيل.. إلى غير ذلك، يدفع بالبعض إلى اتهام صاحبه بالتشاؤم والغلو فيه.

وهو اتهام نفرغ إليه الآن.

(ب)

كافكا، كأى كاتب عظيم، يقرأ بأكثر من مستوى.. ومتاهة الألم والضياع هى المستوى الأول الذى يفرض نفسه على قارئه دائما.. إن بطل قصته (الأحداث المتأججة) على سبيل المثال وقع على (أحراش معقدة متشابكة، لا مخرج منها..)، والرائد فى (مستعمرة المذنبين) يحدق فى الورقة التى فردها أمامه الضابط الذى يشير إليها على أنها خارطة، ويحدق فى (متاهة من الخطوط تتقاطع بعضها ببعضا والتى غطت الورقة كلها بكثافة شديدة تجعل من الصعب رؤية الفراغ الأبيض بين الخطوط).

وتتردد كلمة (متاهة) Labyrinthe كثيرا فى أعمال كافكا، سواء بالمعنى النفسى أو الجسدى. مما يؤكد على أن صراع النفس عند الكاتب الذى ينحدر من الفلسفة الألمانية يرى، على العكس من الفلسفة الإغريقية، حول مصير الإنسان المرتبط دائما بقوى عابثة مجهولة تحول الإنسان إلى متهم دون ما ذنب جناه.

.. هذا هو المستوى الأول فى (متاهة) كافكا، الواقع المر، والمنطق المقلوب، فإذا ما جاوزنا الألم إلى الحلم نكون قد وصلنا إلى المستوى الآخر والأهم، فالحلم يأخذ دائما عنده كثيرا من المظاهر التى تشير إلى أنه لم يكن يائسا من عصره بقدر ما كان «شاهدا عليه» كما يلاحظ جارودى الذى يحدد موقف كافكا بشكل أدق حين يقول إنه شاهد غير ثورى، والشاهد غير الثورى لإمكاناته وظروفه،

خاصة وإن لم يمنعه هذا من تبنى الصيغة الثورية، فهو وأن كان متشائما، فإنه لم يكن يائسا قط، مع فارق أنه لم يملك ما يمكنه من التغيير العملى لظروفه وظروف عصره.

وقد بدا هذا لديه فى عديد من الملامح نكتفى منها باثنين: الشخصيات ودور الكاتب.

.....

أن بطل (المحاكمة) هو (المتهم) و(المفوض) فى آن واحد..

فهو فى الوقت الذى يذهب فيه لمقابلة ضيفه الايطالى لبعض الأعمال المالية، يتحول فور وصول الضيف إلى متهم، وفى الوقت الذى كتب فيه كافكا (المحاكمة) كان قد كتب (مستعمرة المذنبين) الذى يبدو فيه جنديا حرا طليقا لا يلبث أن يتحول، دون سبب واضح، إلى متهم مذنب ينتظر حكم الإعدام، فى وقت يشهد فيه آخر ـ الرائد ـ قرارات الحاكم التعسفية.. فإذا هو مشاهد وشاهد لما يحدث، تاركا هذا كله فى النهاية ليمضى.

أما فى (أميركا) فان بطل الرواية يصل إلى نهاية العمل دون أن يصل إلى خلاص لمأساته، إن كل شىء يتخلى عن كارل روسمان لينتهى به إلى هذا السيرك الكبير الذى لا يعرف فيه إلا أمثاله من المنبوذين والمهانين.

وعلى الرغم من أن نهاية هذا العمل الأخير ليست متشائمة كبقية الأعمال الأخرى، فإنها تفتح الباب على مصراعيه على الحلم، فبقدر ما تكون ظلمة الألم، تتفتح طاقة الحلم لتتسرب منها خيوط الخلاص، وقد وجد فى الحلم (الوجه الآخر للواقع) التواصل مع العالم الخارجى، وعلى هذا، يمكن أن نرى فى السياق الفنى تفاصيل للحلم ومصداقيته، فروسمان يتمكن من الالتحاق بالفعل بعمل فى العالم الجديد الذى كان يمكن أن يظل فيه ضائعا دون جدوى.

وكافكا وإن لم يقتصر بهذا المستوى، الآخير، فى بقية أعماله، فإنما كان يقصد أن الإغراق فى الألم يمكن أن يؤدى إلى طريق للخروج به، وهذه الطريق هى طريق الحلم، على أنه فى جميع الحالات فإن شخصياته لم تحمل الوجه المظلم وحده.

ولعل هذا ارتبط بكثير من مواقفة الأخرى من كثير من القضايا، فمأساته الخاصة والعامة لم تأخذه بعيدا عن تحديد دور الكاتب وفعاليته، كان كافكا يرى أن أسباب شقاء الإنسان وتعاسته إما تعود إلى أنه يعيش بدون وعى او تنبه للمسئولية الفردية، فإذا انسحب هذا على الكاتب الذى كان يرى مسئوليته تتحدد عند (رسالة نبوية) خاصة، فإن تصوره لدور الكاتب كان ينحو إلى التركيز على الوعى وضرورته.

على أن دور الكاتب تحدد بالنسبة إليه، وكما أسلفنا لظروفه وظروف عصره، فى أنه اعتقد فى أمرين اثنين.

أحدهما أنه، ككاتب، مكلف برسالة.

وثانيهما أنه ككاتب لا يملك أدوات التغيير إنما هو (نبى عاجز).

والعجز عند كافكا لم يتمثل فى الحياة فقط وإنما تمثل فى موقفه ككاتب، كما أن العجز لديه تمثل فى مواقفه السلبية كما تمثل فى مواقفه الإيجابية، لقد كان من أظهر الأشياء عند كافكا هذا الإصرار على المواصلة رغم أى شىء، لقد كان اليأس عنده دعوة إلى السفسطة التى لا تتواءم مع فكر الإنسان، دعك من النبى ـ الكاتب ـ صاحب الرسالة، ولعل هذا يفسر موقفه الذى نجده فى يومياته خاصة من إعجابه بجوته بوجه خاص، فقد كان يردد كلماته دائما (وحتى لو لم يأت الخلاص فإنى أريد، مع ذلك، أن أكون جديرا به فى كل لحظة).

ومن هنا، فقد كانت الحياة لدى كافكا صراعا وأن الحب والحياة لا يستحقهما إلا من يعمل يوميا من أجل اكتسابهما.

إن كتابات كافكا تمثل هذه الروح الوثابة إلى المعرفة، وإلى الخلاص من الواقع المر، إن بطل (المحاكمة) لا يتوقف عن الكفاح قط، اللهم إلا حين يسقط من الإعياء والنصب، وبطل (القلعة) لا يتردد عن بذل الجهد حتى يستقر فى أعماق الغربة وحتى يفرض الاعتراف به، بل إن كلمات كافكا ترتفع بذاتها لتؤكد وعيه بالواقع والعمل له رغم ضراوته، يقول(إن الكفاح يملؤنى سعادة تفوق قدرتى على

الاستمتاع وقدرتى على المنح، ويبدو لى أنى لن أسقط فى النهاية تحت وطأة الكفاح بل تحت وطأة الفرح).

يمكن أن نرى خطوط الوعى ودرجات النضال فى (متاهة) حين نذكر ما سبق الإشارة إليه من أن حياته كانت تزخر بضروب اليأس الشديد، كما فرض عليه مرض السل حتى أودى بكل رغبة له فى الحياة، ومع ذلك ظل يرسم عالما واقعيا أشبه بالأحلام لقسوته، كما لم يختف قط من أعماله هذا الإنسان المعزول المطحون الباحث دائما عن الخلاص.

غير أن (متاهة) كافكا التى تدفعنا دائما للبحث عن مساحات لها عند كتابات كثيرين فى الغرب.. تدفعنا أكثر إلى البحث عن كتاب كثيرين فى الشرق، ولعل من أهمهم عندنا الكاتب نجيب محفوظ.

وهو ما يعود بنا - بشكل ما - إلى تداعيات ثورة يوليو، وموقعه فيها ومنها.

وإذا كان بعض كتابنا قد خرج من متاهة كافكا والبعض الآخر لم يستطع الفكاك منها، فإن كاتبنا الكبير - محفوظ - له موقف خاص من كافكا وعالمه المتميز.

ترى.. أين يقف محفوظ فى (متاهة) كافكا؟

لنقترب أكثر من عميد الرواية العربية.

ولنمهل بوضوح أكثر - عبر الحوار معه..

(ج)

لم يكن نجيب محفوظ حتى بداية الأربعينات قد قرأ (كافكا) بعد..

وعلى الرغم من أنه قرأه فى بداية الأربعينيات (بعد ٣٠ عام على رحيله)، فإن دائرة التأثر الكافكاوى لم تظهر فى أدب محفوظ إلا بعد هزيمة ٦٧ مباشرة (أى بعد عشرين عاما أخرى)، وهنا تثار كثير من التساؤلات:

هل جاء تأثر محفوظ بكافكا نتيجة لتشابه العصر أم لتشابه الثقافة؟

ومتى وكيف بدأ التأثر الحقيقى فى درجاته القصوى؟

هذه وغيرها تساؤلات يجيب عنها نجيب محفوظ فى هذا الحوار

●● ظهرت رواية (عبث الأقدار) عام ١٩٣٩ حتى هذا التاريخ هل كنت قرأت لكافكا؟

ـ لا .. قرأته متأخرا وبالتأكيد يمكن أن أذكر عام ١٩٤٣ لأحدد تاريخ قراءة كافكا للمرة الأولى، وأذكر أننى قرأته مع كلا من أحمد زكى مخلوف وعادل كامل، وهذا الأخير بدأت علاقتى به فى نفس العام ـ ١٩٤٣ ـ فقد عرفنى على كافكا، فقرأته بالإنجليزية، وقرأت له عملين اثنين هامين هما (المحاكمة) و(القلعة).

– إن اقتصارى على هذين العملين يعود إلى أننى أنتقى و(أشبع) لا أقرأ كل ما يعن لى وكل ما أجد من قراءات.

●● يلحظ ازدياد الاتجاه الكافكوى لديك بعد هزيمة ٦٧ حين تراجع العنصر الواقعى إلى حد ما.. هل النكسة لعبت دورا فى إزدياد اتجاه العبث لديك؟

- يقينا، وهو يقين أؤكده الآن وأستنتجه من تاريخ الكتابة قبل كل شىء، وأفضل لفظ جئت به فى هذا المقام، وهو لفظ (ازدياد)، فلو أردت التحديد، فإن (خمارة القط الأسود) كانت أول عمل عبثى بعد النكسة مباشرة، وتتالت أعمال العبث فيما بعد من أمثال (تحت المظلة ـ حكاية بلا بداية ولا نهاية ـ شهر العسل..)..

وهنا يمكن القول بالفعل، أننى عرفت كافكا قبل أربعين عاما أو يزيد لكنى التقيت به عيانا بعد هزيمة ٦٧ بوجه خاص.

●● لكننا نجد إرهاصات هذا الاتجاه قبل ٦٧ حيث ترصد مجموعتك القصصية (دنيا الله) قصة بعنوان (موعد) كتبت عام ٦٣، وتمثل الاتجاه العبثى الصارخ.. ما تفسير ذلك؟

ـ هذا عبث يأتى إلى أى كائن دون ما قصد، غير أن العبث فى هذا العمل جاء من توالد فوضى أخرى، ولون آخر لم أعمل له قط، غير أن الفوضى التى حدثت بعد ٦٧ كانت فوضى مقصودة عملت لها، وعلى أى حال، فقد جال الآن بذهنى انه ربما يكون كتاب (خمارة القط الأسود) كتب قبل ٦٧ وحين عدت إلى تاريخ كتابته الحقيقى، (يتناول كتابه وينظر فى قائمة كتبه) اكتشفت أنها كتبت بعد ٦٧.

وإذن هذه الفوضى جاءت بالنسبة للأحداث التاريخية بعد النكسة مباشرة؛ وحين أقول لك فيها أثرًا عبثيًافقد يأتى العبث وقد لا يأتى، وقد يأتى الكسوف وقد لا يأتى، ولأن السؤال الأهم هو هل هزيمة ٦٧ تبعث الاتجاه العبثى فى العقول؟

●● وهل يتمشى مع ذلك أن نقول أن الاتجاه العبثى جاء ـ إلى جانب الظروف ـ بالتأثر بكافكا قبل أى شىء.

ـ قرأت كافكا من قبل، أجل، لكن الشىء المتفق أننى لم أتأثر به كليةً، كل التجارب الحديثة قرأتها حيث بدأت الكتابة بأسلوب تقليدى كلاسيكى.

ـ وبمعنى آخر، أن الثقافة عندى شىء، والكتابة شىء آخر، إن الكتابة أستوحيها من الواقع وعلى سبيل المثال، أننى حين شرعت فى الكتابة فى (خان الخليلى) و(القاهرة الجديدة) كنت أعى تماما أننى أريد تصوير هذا الواقع الذى يحياه الإنسان المصرى فى ذاك الوقت كنت قد قرأت جويس جيدا وهضمت التجارب الحديثة جيدا أيضا ومع هذا وذاك لم أستخدم أى من هذه التجارب قط، وأذكر فى هذا الوقت أن كل الأدباء الذين كانو يجلسون معنا فى جلساتنا الأدبية كانوا يكتبون التجارب الحديثة، ويتهموننى بأننى الكاتب الجديد، كنت أتقبل اتهامهم بصدر رحب، وأقول لهم، إننى، أعرف الجديد وربما أستمتع به، لكننى حين أريد الكتابة من الواقع المصرى فإننى أرى فى القديم الشكل المناسب لى .. أننى أعرف الجديد لكنى حين أكتب وكأننى لا أعرف أصحابه إلا بالقدر الذى يصور الواقع المصرى وينقله ويحدث التأثير الذى أريد إيصاله فى الوجدان الجمعى.

●● متى يمكن القول أن هذا الاتجاه بعينه فى كتاباته هو اتجاه كافكاوى؟

إن تأثير كافكا عندى يرتبط بموقفى من الحياة أو بسؤال يمكن أن أطرحه:

ـ متى تكون لى دعاوى كافكاوية فى الحياة.. ولو كانت المسألة تقليد ثقافة كنت ابتدأت بالتقليد، بدليل أنه فى الوقت الذى بدأ فيه كل زملائى بالجديد لم أقربه أنا: والتقليد يستحسن فى الجديد وليس القديم وما دمت تقلد الجديد فقد كسبت المودة ماذا بك تبهر القراءة بشىء مبهر.. وهو ما حاوله ـ بالفعل ـ يوسف الشارونى أما أنا فقد أعرضت عن ذلك، فقد كان لى هدف آخر وهو تصوير الحياة المصرية والإنسان المصرى وهنا أرفض إرتباطى بأى مودة حتى لو كانت تتمثل فى هذه الفوضى العبثية إذا كان الهدف منها التقليد، فالفوضى لا تحدد المودة أو تصل الفكر.

●● إن هذا لا ينافى مع أن قلب المنطق مع التصوير الهندسى يمكن أن يخلق المنطق الواقعى ولا يتنافى معه؟

ـ دون شك، لكنى ذكرت أننى كنت ما زلت فى طور الواقع فيصلح الواقع الحياتى الذى لم يصور كما ينبغى، وكما هو، فكيف نلجأ حينئذ إلى الفوضى، هل

نلجأ للفوضى لأن الواقع انتهت كل دواعيه ودوافعه، كيف تنصرف عن الواقعية ونحن لم نبارحها بعد، إن أوربا نفسها لم تتصرف عن الواقعية إلا بعد التشبع منها فحين تشعبت بالواقعية تحولت إلى شىء آخر. ومهما يكن، فإن العبث كما تؤكد - هو نتيجة للظروف المعاصرة فحين بدأت ظروف العبث وجدتنى أكتب العبث كما تؤكد - هو نتيجة للظروف المعاصرة فحين بدأت ظروف العبث وجدتنى أكتب العبث وأتعامل مع الفوضى وحين انتهت أسباب العبث عدت إلى التوازن الطبيعى، وبدأت الدخول إلى مرحلة جديدة لا أظن أن العبث يمثل ملمحا من ملامح الصورة فيها.

●● تشابه العبث عندك وعند كافكا فى اثنين:

- تشابه الظروف الاجتماعية، والحرص على هندسة الشكل التقليدى.. فهل جاء ذلك بالمصادفة؟

- قانون المصادفة لا يلعب دورا هنا.. كان هناك تأثير باطنى لكافكا فى الباطن بالنسبة لى، وأعتقد أن كل ما نقرأه نتأثر به، وكذلك تأثرت ضمن ما تأثرت بكل الكتاب العظام فى القرنين التاسع عشر والعشرين من أمثال تولستوى ودستوفسكى وشكسبير.. إلى غير ذلك، وإذن فإن الأساليب الروائية محدودة تماما، غير أن الأصالة تأتى دائما من استخدام الأسلوب فى وقته وفى مكانه الطبيعى فلا يجب أن تكون فى عالم واقعى، ونستخدم شكلا سرياليًا لأن التأثر الأساسى جاء من هذا الشكل الأخير .. هذا خطأ.

- إن ما نكتبه هو إنعكاس لما نقرأه/ كما أنه انعكاس لما نراه وأن يكون الإنعكاس لما يرى بأسلوب يستخدم فى العالم وفى أسلوب نابع من هذا العالم فهذا يكون صوابًا فضلا ولا نضرب أمثلة من أسلوب كافكا نفسه، فأسلوب كافكا ليس هو أسلوبه الحقيقى إنه أسلوب تعبيرى نجده عند استندبرج، ولهذا فإن رواية مثل، (إلى دمشق) تكاد عند القراءة الأول تكتشف أنها لكافكا، إنه أسلوب المدرسة الألمانية، أذكر أننى حين قرأت لاستندبرج وهو أقدم من كافكا ذهلت فقد رأيت كافكا أمامى، فالعصر قد يكون قد خلق الشكل، أما الأسلوب فلم يخلقه غير المدرسة الألمانية/ فإننى كما قلت لك كنت أعتقد حين قرأت

لاستدبرج اعتقدت حين قرأت كافكا فيما بعد أنه استندبرج والفرق أن هذا يكتب قصة بينما ذاك يكتب مسرحية.

•• هل يمكن تفسير توازى الشكل الفنى مع الشكل العبثى عند كلا من كافكا وبيكيت؟

- قبل كل شىء - فإنه يجب الحذر من الخلط بين مفهوم العبث عند كافكا ومفهوم العبث عند بيكيت فالعبث بمعناه المتفق عليه هو الرفض فإذا خلصنا من التجربة وتوقفنا عند كافكا لقلت أن الشكل الذى استخدمه ليس كافكاوى خالصا وإن لم تخل القصة القصيرة عندى خاصة من أسلوب كافكا أكثر من غيرها، فكافكا يترك دائما مستويين للتعبير: مضمون رمزى ويعبر عنه بعالم غير واقعى كالحلم وأنا، فى الغالب، استخدم المضمون بشكل واقعى وليس رمزى وأن كان ذلك لم يمنع أننى أستخدم الحلم فى قصة قصيرة بشكل جاد غير أنك إذا عدت إلى رواية مثل (الطريق) تجدها رواية تمضى على الخط العادى ليس بها شىء شاذاً، وليس اتهام إنسان بتهمة يعود للبحث عن هذه التهمة، فهذا هو عالم كافكا. أما بالنسبة لى، فإننى أقر أننى صاحب أسلوب واقعى كما نرى فى (الطريق) فى هذه القصة ليست غير قصة واقعية، الشكل واقعى، والمضمون واقعى، تمثل إنسانا يبحث عن مستوى آخر إذا قرأت بتمهل، هو إنسان يبحث عن الله على سبيل المثال وإذن، فإن الجزء المادى عندى واقعى وليس حلما فى جميع الحالات وإن لم يلغ هذا كما أسلفت أن لدى عديد من القصص التى يهتم فيها بعالم كافكا ولمن فى الموضع الذى يحتاجه هذا ويؤكده. خذ مثلا فى قصة (حضرة المحترم)، هى فى الظاهر قصة موظف مصرى عادى وهى فى الباطن يمكن أن تعبر عن إنسان يتطلع إلى المجد الإلهى ويبحث عنه حتى الموت.. والوظيفة هنا جاءت كرمز للمطلوب وإن كانت تقرأ كرواية واقعية بكل أحداثها وصراعاتها الداخلية ، فليس فيها أى شىء غير منطقى.

ذلك هو الخلاف بينى وبين كافكا هو يهتم بعالم حلم يرمز لواقع وأنا أهتم بعالم واقع.

(ثالثـا)

الزمـن و (الباقى من الزمن ساعة)

ليس مـن شك أن فلسـفـة نجيب مـحـفـوظ تعـتـمـد فـى المقـام الأول علـى خط الزمن:

والزمن لديه هو الحقيقة الأزلية الوحيدة التى تتحكم فى كل الجـزئيات حوله، وهى التـرمـومتـر الواضـع والقـاطـع علـى أن الزمن يمضـى كالسـهـم إلى الأمـام ولا يتوقف أبدًا.

وهـذا الإطّراد إنما يحمل فى حـركتـه دلالتـه، فـالزمن يـمضـى فـى إطـار التطور والتطور لابد أن يتـرك بصـمـات التـغـيـيـر علـى كل مـا عـداه، ومن ثم، فـإن التـغـيـيـر عند نجيب محفوظ لابد وأن ينتهى به إلى المدى الذى يعنى الإقتراب من النهاية.

والنهاية تبدو فى أمرين، أما تقترب من حافة الهاوية إذا كانت المقدمات تؤكد السير فى طريق الخير، وإمـا تقتـرب من بارقة الأمل إذا كـانت تشيـر فـى تطورها إلى طريق الخير، فالطريقان مرهونان بعنصرى المضى والاستمرار دائما.

وهذه الصـيـرورة عند مـحـفـوظ تبـدو فى كثيـر من أعـمـاله خـاصـة، بدءا من أعـمـاله الأولى ومـرورا بـأعـمـال أخـرى كـثـيـرة فـى السـتـينيـات مـن أهـمـهـا (اللص والكلاب،

والسمان والخريف، ودنيا الله، والطريق، وبيت سيء السمعة، وثرثرة فوق النيل، وميرامار، وتحت المظلة)، وما تبع هذا وذاك من أعمال السبعينات من أمثال (حكاية بلا بداية ولا نهاية، والمرايا، والحب تحت المطر، والكرنك، وحكايات حارتنا، وقلب الليل، والحرافيش، والشيطان يعظ) ووصولا إلى أعماله الكثيرة فى الثمانينيات من أمثال (عصر الحب، وأفراح القبة، وليالى ألف ليلة وليلة ورأيت فيما رأيت النائم) حتى تصل إلى عمله البارز: (الباقى من الزمن ساعة).

بيد أن أكثر أعماله أهمية بالنسبة للتطور الزمنى على الإطلاق تظل عملية البارزين: الثلاثية والباقى من الزمن ساعة.

والواقع أن هذين العملين يرتبط كل منهما بالآخر ارتباطا حميدا لأسباب كثيرة:

- إن كليهما يحاول استخدام خط الزمن استخداما مطردا إلى الأمام.

- وكلاهما يستخدم الحوادث التاريخية كأرضية تؤكد حركة الحكى الفنى وتطوره.

- وكلاهما أيضا يتخللهما خطين: الخط الخارجى/ التاريخ والخط الداخلى/ الدرامى.

- وكلاهما لذلك يمضى فى تواز الخط الخارجى بالخط الداخلى، فالأحداث تمضى تباعا مع أعمار الشخصيات وقضاياهم.

- وكلاهما كذلك يبدأ بتمهيد ، بثورة، فبينما تبدأ الثلاثية برواية (بين القصرين) بين عامى ١٩١٧ - ١٩١٩ ويليهما كل من «قصر الشوق»، و«السكرية» بين عامين ١٩٢٤ – ١٩٣٤، فإن الرواية الأخرى الباقى من الزمن ساعة تبدأ بعام ١٩٣٦ (أى بالانتهاء الفعلى بأثر ثورة ١٩١٩)، وتضع تمهيدا حتى بداية الخمسينيات بين عامى ٣٦ - ١٩٥٢ ثم تمضى الأحداث بعد ذلك لتحدد الستينيات والسبعينيات مجالا لها.

ـ وكلاهما بعد ذلك يرتبط ارتباطا عضويا بالزمن فى الثلاثية هو زمن ثورة ١٩١٩ وهو فى الأخرى زمن ١٩٥٢، فكلاهما ـ الثورتان ـ أحدثتا تغيرا حتميا فى البنية المصرية.

ـ وكلاهما، أخيرا، يرتبط بالزمن ارتباطا فنيا خالصا، فالواقعية تمضى فى كليهما خلال تقاليدها فى هذا السياق.

ـ ولما كانت ثلاثية نجيب محفوظ أكثر الأعمال الإبداعية المصرية على الإطلاق، نيلا لإهتمام النقد وأعمال الفكر (من هذه الجهود دراسة جادة للدكتورة سيزا قاسم بناء الرواية، هيئة الكتاب ١٩٨٤).. فإن الرواية التى بين أيدينا الآن (الباقى من الزمن ساعة)، على العكس من سابقتها تعد أقل أعماله الإبداعية حظا لاهتمام النقد والفكر فضلا عن تقدمها من حيث زمن الكتابة والنشر.

وهو ما يدفعنا للتوقف عندها فضلا عما تحمله من معان ودلالات عديدة.

فلنتوقف أكثر لرصد خط الزمن وتتبعه فى رواية (الباقى من الزمن ساعة).

• • •

ـ وسوف يتركز اهتمامنا هنا على ملاحظة ذلك سواء فى اتجاه الزمن/ الزمن، أو اتجاه الزمن/ الفن، مرورا ببعض أساليب الزمن، وهى أساليب فنية تنتمى ـ فى الغالب ـ إلى منطقة وسطى بين تيار الواقعية وتيار الوعى فى الرواية الحديثة.

ـ وسوف نلاحظ خلال هذا كله تبدل الأزمنة (ماضى/ حاضر/ مستقبل) لتتخذ فى النهاية سمة زمن واحد وهو زمن الحضور.

١ ـ الزمن / الزمن:

يمضى الزمن الروائى عند نجيب محفوظ فى خط تقليدى من الوراء إلى الأمام.

فالحاضر هو نتاج الماضى، والماضى هو امتداد فى اتجاه الحاضر ومفسرا له، ومؤثرا على دلالته الفنية.

أن رواية (الباقى من الزمن ساعة) تبدأ أحداثها الفعلية من عام ١٩٣٦، هذا العام الذى خرج من إطار ذهبى معلق على رأس سنية المهدى التى تمثل مع زوجها أول أجيال هذه الحقبة بكل ما فيها من صراع، بدأ بثورة المصريين عام ١٩١٩، وسارت سنوات النضال الطويلة فيما بعد ضد الوجود الأجنبى.

وقد كان الوجود الأجنبى طيلة ذلك يلجأ حينا إلى العنف وأحيانا إلى المراوغة وبين العنف والمراوغة دار الصراع بين القوى الوطنية والمستعمر لسنوات طيولة انتهت فيها إلى معاهدة ١٩٣٦ وهى المعاهدة التى أسماها قطب الوفد الرسمى حينئذ - مصطفى النحاس - بأنها معاهدة (الشرف والاستقلال).

غير أن عددا آخر وان كان ليس بالكبير بين المصريين، لم يكن راضيا عنها وهو الرأى الذى زاد مع تزايد الخداع الإنجليزى فى الأربعينيات وبروز القضية الاجتماعية أكثر وضوحا.

ولندع الأحداث التى مرت بها سنية المهدى وزوجها حامد برهان لنعاود التوقف عند الافتتاحية (تمثل وحدة فنية يستدل بها عما يأتى)، وهى تؤكد لنا انسياق الزمن/ التاريخ.

إننا منذ البداية نلاحظ ما يدل على آثار ثورة ١٩١٩، وإن كان فى فترة تالية، ولا نلبث أيضا أن نمضى أحداث الأربعينات حيث الإضطراب الاجتماعى والهوس الدينى، إلى أقصاه. ثم أحداث الثورة التى بدأت تهدر بعنف مع الخلاص من الأحزاب وتحجيم دور الاخوان المسلمين ومحاولة إجهاض حركة اليسار أيضا بحل الحزب الشيوعى المصرى، وما إلى ذلك حين تهاوت الأحلام أكثر بمغامرات اليمن والإخفاق فى سوريا الذى استشرى وصدمة هزيمة ١٩٦٧ التى لم تستطع حرب ١٩٧٣ أن تنهى مرارتها فى الحلوق والإفهام... حتى تتهاوى الأحلام أكثر فى السبعينيات.

الزمن التاريخى واضحا وضوحا تاما خارج النص وداخله.

والواقع أن هذا الزمن / الزمن لا يتميز بالعمق أو التمهل فحسب، فإن الراوى

هنا لم يتوقف عند زمن بعينه وقوفا طويلا، وإنما آثر أن يسرع الخطى إسراعا لافتا للنظر لا يلوى على شىء بقصد توظيف الزمن الخارجى.

وهنا تورط كثيرا فى تلمس حركة الزمن.

لقد وقع فى خطأ الزمن الخام، إذ اعتقد أن القارىء لا يجهل هذا الزمن/ لأحداث، ومن ثم، فإنه بدلاً من تضييع الوقت أثرًا لا يعود مرة بعد مرة إليه بشكل فنى مكثف، فقد تخلل العمل الفنى إتساعا غير محدود لحركة الزمن دون مبرر.

الأكثر من هذا أن تركيز نجيب محفوظ على الجانب الداخلى فقط حقق له رصد الحركة النفسية للأفراد وحقق بالفعل - كما أراد - تأثير هذه الأحداث عليهم غير أن هذه الحركة جاءت - كما أراد لها صاحبها أيضا - سريعة خاطفة.

وقد كان هذا واضحا تماما منذ بداية العمل.

إذ لم يحقق هذا العمل هدفه الأساسى من محاولة كشف مساحات رد الفعل الدلالى عند شخصياته، وكذلك، محاولة تحليل المواقف داخل النص.

ولا يمكن أن يبرر هذا بأن الراوى أراد أن يجرى الحدث الفنى فى إطار زمنى عريض، وهو الزمن الحقيقى فى التاريخ المصرى، فإن اتساع المساحة مع ضآلة الحدث الفنى الذى أجهد أن يكون على مستوى الحدث التاريخى حال دون ذلك.

وقد كان يمكن أن يتلاشى نجيب محفوظ هذا إحدى طريقتين:

١ - إما أن يتوقف عند شريحة زمنية صغيرة، يستطيع من خلالها أن يبعث فيها الوهج والحرارة فى وقت يستخدم فيه كل طاقاته الفنية، وهو ما لم يفعله.

٢ - وإما أن يوسع مساحة الحكى، على غرار الثلاثية، فعلى حين امتدت الثلاثية بحجمها الكبير خلال ٣٢ سنة، فإن رواية (الباقى من الزمن ساعة) امتدت أكثر من ذلك بما يصل بها إلى قرابة ٤٠ سنة.

كان يمكن أن تتكثف الأحداث وتتابع فى أكثر من جزء.

وهو ما لم يفعله هنا أيضا.

٢ ـ الزمن / الفن

ويرتبط بالزمن/ التاريخ الزمنى الفنى ارتباطا حميما.

فنجيب محفوظ يمضى منذ معاهدة ١٩٣٦، ولا يلبث أن يخلف فعلا ماضى إلى فعل الحاضر ويمضى فيه.

وخلال هذا كله يستخدم أكثر من أسلوب فنى يؤكد به تجاوزه لعديد من الأطر الفنية التقليدية التى ظل أسيرا لها قبل أن يبدأ تجربيه الكبير منذ السبعينيات، وعلى سبيل المثال يلاحظ أنه لا يستخدم أسلوب الاسترجاع، أى لا يعود الزمن للماضى أثناء توقفه عند الزمن الحاضر ليعود منه ثانية بهدف تأكيد حدث أو استرجاع تاريخ أو حكى يخدم العمل أو يؤكده وإنما يلاحظ أنه يستخدم هنا، على العكس من هذا الأسلوب، أسلوبا آخر، نقيضا له، هو أسلوب الاستباق، أى القفز إلى الأمام فى حركة مطردة.

والقفز دائما يمضى بالرواية فى زمنها الطبيعى

وإذًا فإن الخلط بين الماضى والحاضر، هو خلط قصد به التسلسل فى الحكى الفنى إلى الإمام، وبقدر ما يزداد الخلط بين الماضى والحاضر، بقدر ما تزداد الفرضية التى تؤكد حتمية الزمن، أى انتصار الحاضر.

المضارع يصبح هو الزمن العربى الوحيد.

ولنهبط أكثر إلى مساحات هذا الزمن..

تؤكد لنا الأحداث وجود أسرة تتكون من ثلاثة أجيال رجل وزوجته (الجيل الأول) لا يلبث أن ينجب الجيل التالى، ثلاثة أبناء، ولا نكاد نمضى مع الجيل الثانى حتى نصل إلى الجيل الثالث فإذا كان جيل الأجداد لحق بالثورة فى الخمسينيات واكتوى بنارها، فإن جيل الأبناء عرف مثل هذا حين دفع الإبن (محمد) ثمن ائتمانه لجماعة الإخوان المسلمين وعانت الإبنة الثانية من انتهازية بعض من حاول أن يركب موجة الثورة، وأصيبت الإبنة الثالثة من جراء أن زوجها كان يمثل وجها من وجوه العصر البائد كم كان يسمى عصر ما قبل ثورة ١٩٥٢،

ويأتى الجيل الثالث، جيل الأبناء أو جيل الثورة الذى تعلم فى مدارسها وعرف سيفها.

ويتضح لنا رويدا رويدا أن جيل الثورة هو الجيل الذى يعرف انتصارات الخمسينيات، وهزائم الستينيات، هو الجيل الذى عرف القرارات الاشتراكية وصدم بالنكسة، وهو الجيل الذى عرف كذلك انكسارات السبعينيات فى مصر بدءًا من قرارات الانفتاح ووصولا إلى نتائج كامب ديفيد وآثرها.

لقد حاول نجيب محفوظ أن يتوقف قليلا عند جيل الأجداد، ويتوقف أكثر قليلا عند جيل الآباء، ولم يلبث أن يتوقف طويلا عند جيل الأبناء، الجيل الثالث.

والواقع أن الزمن الفنى هنا لا يخطأ نفس الأفكار التى راح يرددها همسا طيلة عهد عبدالناصر ولم يلبث أن جاهر بها فى عهد السادات، فاهتمام عبدالناصر بقضايا معينة فاق اهتمامه بقضايا كثيرة.

وقد كانت هى الأفكار التى راح يرددها فى أغلب أعماله بعد رحيل عبدالناصر، وراح يوجزها بشكل واعٍ فى كتابه (إمام العرش) الذى صدر فى القاهرة قبل ذلك بقليل عام ١٩٨٣.

(رابعا)

نجيب محفوظ..والخطر القادم!!

حدثان هامان يقعان فى وقت واحد، ويظهر ـ من النظرة الأولى ـ ألا علاقة بينهما، الحدث الأول افتتاح معرض فرانكفورت الدولى للكتاب، والمعروف أنه أكبر معرض دولى فى التقنية يحتوى على الكتاب وفى الأعوام الأخيرة احتوى على الكتاب الإلكترونى والتليفزيون الرقمى والفيديو.. وما إلى ذلك من الوسائط التى تهدد الكتاب.

هذا هو الحدث الأول، افتتاح معرض فرانكفورت الدولى، أما الحدث الآخر، فهو احتفال المجلس الأعلى للثقافة بمصر بفوز أديبنا الكبير نجيب محفوظ بمناسبة مرور عشر سنوات على فوزه بجائزة نوبل للآداب فى نهاية التسعينيات.

حدثان مهمان، نعم ، ولكن ما العلاقة بينهما؟

لنتمهل أكثر فى احتفال القاهرة قبل أن نعود إلى فرانكفورت.

(٢)

أثناء إقامة المجلس الأعلى للثقافة هذا الاحتفال، وكان مقررا أن يلقى نجيب محفوظ كلمة فيه، لاحظنا أن كلمة الأديب الكبرى اثارت قضية مهمة.

والقضية، أن نجيب محفوظ الذى حصل على جائزته فى الآداب راح يقول كلاما صادما للأدب من حيث هو أدب، أو هكذا بدا فى النظرة الأولى.

إن نجيب محفوظ الذى راح يشكر محتفليه، أضاف ـ ونذكر مرة أخرى أنه حصل على جائزته فى الآداب ـ بالحرف الواحد «اتصور أن جائزة نوبل فى العلوم أكثر عدلا منها فى الأدب، لأن لغة العلم لغة عالمية، تصل للجميع بسرعة».. تمهل قليلا فأشار إلى أن هناك الكثيرين فى مجال الأدب ممن يستحقون نوبل لم يحصلوا عليها لأن أعمالهم لم تترجم بعد.

ها هو الشيخ ـ سألت نفسى ـ ها هو الشيخ ـ متعه الله بالصحة ـ يعود للأدب ويقدر كاتبيه ـ بل ويضيف أن «كل نظرية علمية تكتشف، تترجم فورا إلى لغات متعددة، وتصل إلى أربعة أركان المعمورة»، إن معنى هذا ـ كما يقول عميد الرواية العربية الآن ـ أن لدينا علماء من المظلومين ولكن هناك أيضا أدباء كثيرين قد وقع الظلم عليهم. إذن، يرى محفوظ أن الظلم واحد، لا يميز بين الأديب أو العالم، ولعل هذا يتأكد أكثر فى عودته إلى الأدب، وخاصة الرواية، ليتحدث عن الصعوبات التى واجهتها منذ الأربعينيات، ويتحدث عن رأى العقاد فى الرواية وكيف قام هو بالرد عليه لينصف الرواية، وبعد حديث طويل، يتبين لنا أن نجيب محفوظ لا يلغى الأدب لحساب العلم كم قد يبدو من حديثه، وإنما هو يشفق على الأدب من العلم.

أو يخاف على الأدباء من مصاعب أو تراجع.

تراجع أمام من؟

أمام هذا الخطر القادم.

يجيب نجيب محفوظ مباشرة نصف إجابة «تراجع أمام وسائط التكنولوجيا المتقدمة» وهنا نصل إلى خوف نجيب محفوظ الذى بدا ـ للوهلة الأولى ـ تأكيداً لدور العلم أكثر من دور الأدب، أو إيثارا للعلم على حساب الأدب، بينما التخوف يعود إلى ما يشهده عصرنا من تراجع الكتاب الورقى ـ أو هو ما يظهر ـ خاصة، فى الدول المتقدمة ـ لحساب الكتاب الإلكترونى.

إن هناك دولا كاملة الآن فى الشمال قلت أو تضاءلت إلى حد مخيف، عملية القراءة وممارستها كما كان الحال، واستبدل الإنسان المعاصر، خاصة الأجيال القديمة، الكتاب الالكترونى ومشتقاته ـ وهى كثيرة ـ وأصبح حال الكتاب (والصحف أيضا) فى خطر يجب التنبه إليه.

وإذا وجب التنبه إلى هذا فى دول متقدمة، فإن الداعى إلى التنبه أكثر يصبح أكثر أهمية فى عالمنا الثالث، أو فى عالم الجنوب حيث مازالت الوسائط الإلكترونية تأتينا من الغرب، وتأتينا بنوعية خاصة (توجه) إلينا عبرها العديد من العناصر الجديدة التى تسعى ـ حثيثا ـ لتغيير طبيعة الرسائل التى تأتينا، عبر عناصر غربية وأمريكية، تسعى إلى تغيير ثقافتنا، خاصة أن عددا هائلا لدينا فى الشرق العربى أو فى العالم الثالث يعانون من الأمية الهجائية، فيسقطون أكثر فى حبائل هذه الأجهزة المرئية أو التكنولوجية المتقدمة، فتعمل الثقافة الاستهلاكية (الموجهة) أيضا عملها فى العقول التى تستقبل، وتهضم، ويعاد تشكيلها من جديد.

ومن هنا، يتحول التقدم إلى علم غربى، يسعى فى المقام الأول لتغيير عناصر الهوية العربية وعناصر التكوين الذاتى كما عرفناها آلاف السنين.

إنه الخطر القادم من الوسائل الإلكترونية الجديدة.

الخطر عند نجيب محفوظ إذن ـ وقد قارب على التسعين ـ هو تأثير الوسائل الإلكترونية فى العقل العربى ـ دعك من العقل الأدبى، وهو خوف يتحول ـ عن صمت الحكمة لديه ـ إلى تمن، أن يظل مستمرا، الأدب أن يظل مستمرا، وأن يزدهر ،وأن ـ يؤكد هنا ـ «يستكشف سبلا جديدة يفيد خلالها من الوسائط التكنولوجية المتقدمة، ليصل إلى دائرة أكبر من المتلقين».

ويبدو نجيب محفوظ، مع هذا كله، متفائلا، فمع خطورة هذه الوسائط الإلكترونية، فإن خوفه على الكلمة لا يتراجع كثيرا، فالكلمة قائمة دائما، لكنها تعود لتختزل الأدب إلى (مواقع) و(شبكات) تبدو مجردة كثيرا من آلة (الأدب) لتحتل آلة (الانترنت) مكانة عالية، فتصبح الكلمة (لا الأدب) هى ديدن المشاهد،

الذى يحول الأرقام إلى كلمات والكلمات إلى (كتابة)، ليس مهما أن تكون بينها وبين الأدب علاقة كبيرة.

إن الشيخ لا يخفى أمنيته أن يظل الأدب قائما، حتى لو أصبحنا فى عصر الانترنت، وهذا التفاؤل قائم على تمنيات، ليس غير، أو احتمالات غير مؤكدة، فهو يستخدم فعل (لعل) ليضيف عليه «.. لعل كثيرين منهم - الذين يبحثون فى الانترنت - عن الأدب» وهى تظل فى مقام الترجيح عند الأديب الذى لا يستطيع أن يقف عند مقام اليقين فالمستقبل يظل فى حضور هذه الآلات الذكية الآتية إلينا من الغرب مجرد يقين مراوغ، تأتى منه الجوائز - حسبما يتراءى له - بالقدر الذى تأتى منه هذه الآلات الغربية، المطواعة بين عقولهم، الملتاعة، بين أيدينا.

على أن التمنى عنده لا يتوقف عند بقية الحديث.

(٣)

إن نجيب محفوظ يكتب عن الكتاب فى أعماقه هذا الهاجس الذى يحتل مساحات شاسعة داخلنا جميعا، هذا الخطر الذى نتعرض له جميعا..

هاجس انقراض الكتاب.

أو - حتى - انكماشه إلى درجة أن يصبح جزءا من التاريخ.

وكما كان جوتنبرج فتحا جديدا أتيا إلينا من الغرب، سوف يتوارى الآن ليأخذ مكانه بيل جيتس صاحب أحدث تكنولوجيا فى برامج الكمبيوتر وتطويرها، وليأخذ مكانه عالم الانترنت حيث عشرات المراكز التى ولدت لتحدث اختراقا حادا وخطرا ضد الكلمة الأدبية فى كل جهات العالم وخاصة الرواية، الأكثر من هذا، لم يذهب جوتنبرج ليأتى جيتس، وإنما أصبح من يملك التكنولوجيا الآن هو من يملك المال، فليس من المصادفة أن يصبح الآن جيتس أغنى رجل فى العالم، وهو لا يتراجع عن هذه المكانة منذ سنوات، ومن هنا، أصبحت القضية أكثر خطورة حين يصبح رجل الآلات الضخمة هو هو رجل الأعمال، وأصبح هو من

يستطيع أن يسيطر على مساحات شاسعة من عقولنا فى هذا العالم الجديد الذى يزخر بآلاته فى حين يملك وحده مفاتيحها.

وهو خطر لم يتوقف عند الأميين للقراءة فقط، وإنما أصبح يطول ـ حتى ـ المثقفين عندنا، الذين يملكون الشهادات، ويكتبون الرواية، ويقومون بشراء الآلات ويمارسون الشحن، دون أن يفهموا أسرار هذه الآلات الإلكترونية التى تأتينا كمستهلكين دون أن نخرج عن هذا الإطار.

إن هذا العالم يصبح جديدا تماما بالنسبة للأديب، فقد أعيد تحويل كل شىء إلى أساليب جديدة للتعبير المسموع والمرئى، ولم نعد نملك إلا خيالنا كأدباء وروائيين.

ورغم أن هذا العالم كشر عن أنيابه منذ بداية التسعينيات، حتى إن كاتبا مثل أوكتافيو باث حذرا فى بداية التسعينيات وفى معرض فرانكفورت خاصة بانقراض الكتاب، حيث دخل هذا المعرض فوجد أكثر الآلات إلكترونية، وحين دخل أحد الأجنحة، لم يجد فيه كتابا واحدا للكتب، وإنما وجد كتبا إلكترونية فى قاعات كثيرة.

وبنفس التمنى راح نجيب محفوظ يتحدث عن العام المقبل، وهو يقول، ومازلنا ننقل من كلماته المسموعة فى مكتبة القاهرة الكبرى.. أتمنى أن تكون مصر قد اقتحمت (العالم الجديد) بثقة وقوة أكبر..

ولأن نجيب محفوظ من جيل الكتاب الورقى (المعروف)، فإنه لا يلبث مع تخوفه وتمنياته، أن يعود إلى مستمعيه، ليتحدث ثانية عن الرواية والتحديث والمتلقين والنقاد.. تاركا العام القادم لأصحابه.

وهو ما يعود بنا ثانية إلى معرض فرانكفورت.

(٤)

إننا فى المعرض هذا العام ـ هو مازال قائما ـ تغلب عليه هذه النزعة الإليكترونية أننا أمام اكتشافات جديدة، تنقلها لنا الصحف، ويؤكدها المشاهدون، ففى هذا الجناح نجد الكتب التى تتواجد كاملة فى جهاز الانترنت.

فهناك الكتب التى تطلب من مواقعها وشبكاتها حسب الطلب.

وهناك الكتب التى تطلب من أرشيفات المكتبات الإلكترونية حسب الطلب.

وهناك الكتب المسموعة أو المرئية التى تقدم للكبار والصغار.

وهناك مع هذا كله الإحصاءات التى نجدها - أيضا - فى هذه الأجهزة التى تؤكد انصراف الكبار والصغار عن الكتاب إلى الألعاب الإلكترونية والكتب السهلة المغامرة والأدوات المغرية وصورها الفاتنة المراوغة.

نحن أمام خطر قادم لا محالة.

خطر يمثل لنا نحن أكثر من دول الشمال، ضررا عنيفا قد يدفع بنا أكثر إلى الوراء، إنه الخطر الذى يشهد التقدم المستمر العنيف للكتاب الإلكترونى والإرسال التليفزيونى وآلة الفيديو وعشرات من الأجهزة الأخرى التى لم تصل كلها إلينا بعد، لكن ما وصل منها أخذ يمسك بتلابيبنا، ويحذرنا، أن الثقافة القادمة، ثقافة الألفية الثالثة ليست - فقط - ثقافة الكتاب، وإنما هى - قبل الكتاب وبعده - ثقافة الإلكترونية تحول المثقف إلى موظف، والموظف إلى خبير، والمفكر إلى عقل متعطل يتوافر له كل شىء، والطفل إلى مسخ غير قارئ ثم بعد هذا لم يصل إلينا بعد كل تجلياتها.

أفلا يحق لنا أن نقول مع نجيب محفوظ ونشفق معه «على الأدب كله، على فن الرواية وعلى غيرها من فنون الأدب».

لماذا؟

(لأننا نعرف - مع عميد الرواية العربية - ما يواجه الأدباء من مصاعب، وما يشهده الأدب من تراجع اليوم فى بدايات الألفية الثالثة..

أمام ماذا؟

أمام التكنولوجيا المتقدمة والهوة الرقمية..

أمام الخطر القادم.

الشيـح والأشبـاح

فى الحـديث الذى أجرى مـعـه أخيـرا ـ يؤكـد أن من أفسـد العـلاقـة بينه وبين نجيب، محفوظ هم الأشباح

ـ أى الأشباح؟

ونكتـشف مع نـزار قبـانى أن الحكاية حقـيـقـيـة، والأشـبـاح فـيـها هـى الشىء الوحيد الغامض على المسرح فما هى حكاية الأشباح هذه؟

• • •

والحكاية يوضـحـهـا نزار قبـانـى من أن المعـركـة التى دارت بينه وبين نجـيب محـفـوظ عـقـب نشـر قصـيـدته (المهـرولون) لم يقله هو، إذن، فـمن قـاله، يضـيف بسرعة.

ـ الأشباح

ـ أى أشباح؟

ـ الأشباح التى تحيط به

ويقصد نزار «الأشباح» التى تحيط بنجيب محفوظ.

• • •

وهذا يعنى أن الشاعر ما كان يريد الهجوم على نجيب محفوظ، أو يدخل معه معركة من هذه المعارك التى يديرها جنرالات مجهولون (هل هم مجهولون بالفعل؟) بدوافع غامضة (.. وهل هى غامضة) بل إن الشاعر راح يتحدث عن الروائى بلغة شاعرية حين راح يصفه فيقول عن نجيب محفوظ إنه: (من الرقة بحيث يجرح النسيم خده).

وهذا الكلام يخبرنا بثلاثة أشياء

إن نجيب محفوظ

- أولا - لم يقل شيئا مما نسب إليه عقب نشر قصيدة (المهرولون) فلم يحدث أن هاجم نزار قبانى كما كتب وقيل ونشر على لسانه.

إن نزار قبانى.

- ثانيا - عرف بأن عميد الرواية العربية لم يقل ما يشينه أو يختلف فيه معه فيعبر عنه بلهجة العنف التى بدأت تغزو المشهد الثقافى اليوم.

- أما، ثالثا - وهو ما يهمنا هنا أكثر - أن من قام بالوقيعة بين الشاعر والكاتب هم هؤلاء الأشباح

ويطل علينا السؤال بعنف

عرفنا سماحة نجيب محفوظ

وكشفنا عن وعى نزار قبانى

غير أن (الأشباح) ما زالت غامضة..

- أى أشباح

لم نعرف عنها شيئا بعد رغم أن (أشباح المسرح) لعبت أكبر الأدوار فى هذا المشهد الوهمى وكأننا كنا ننتظر من يشعل النار بين مثقفينا ليزيد النار اشتعالا

إن هذا كله يثير أسئلة كثيرة:

من هم هؤلاء الأشباح الذين يحيطون (أو يحاصرون) نجيب محفوظ الآن، وفى هذه السن الحرجة؟

وفى هذه المواقف الصعبة؟

ومن هم الذين يقيمون أوصياء عليه، ويحيطون به من كل جانب، ويستفيدون من وجودهم حول صاحب (نوبل)

ويقومون ـ بالفعل ـ بدور (القيّمين) على رجل اقترب من سن التسعين أو كاد...؟

• • •

إن نجيب محفوظ لمن لا يعرفه فى السنوات الأخيرة من حياته ـ خاصة بعد حادثة الإغتيال ـ لم يعد ليستطيع أن يدلى برأيه كاملا فى قضية ما.

وهنا نسرع بالقول كيلا يساء فهمنا، لأنه وقد أصبحت العيون خيوطا متقطعة والسمع أصداء بعيدة، وأصبح ـ وهو الأهم هنا ـ لا يستطيع أن يتابع ما يحدث حوله جيدا بحيث يمكن أن يقال أنه يتوفر له معلومات تكفى ليدلى برأيه فى قضية معينة، وبحضور واع، وهى الحالة التى يعيش فيها منذ قرابة خمس سنوات، فقد قال لى قريبا.

أصبحت أعيش فى عالم آخر.. أعالج فلا أقرأ ولا أكتب.

والعجز فى الثقافة التى أعرفها تركت فى أثرا غير مريح

.. وأستطيع القول إننى أعيش المناخ الفكرى الآن بالسماع فقط

أنا غير متأثر بأى مناخ حقيقى.. أنا لم أتصل الآن بأى شىء عن هذا المناخ.

لا أقرأ كلمة، أو أشاهد تليفزيونا، أو أعرف مسرحا.. البعض يجىء إلى أحيانا ليقرأ لى لولا هذا لما كنت أعرف شيئا وما أعرفه بعد ذلك لا يتعدى أصداء متناثرة .. الخ).

(يمكن مراجعة حوارى معه فى أهرام ١٩٩٥/١٢/١٧)

• • •

أضف إلى هذا أن نجيب محفوظ - أطال الله فى عمره - أصبح، وهو يستقبل الآخرة، لا يملك - كما نرى - غير بقية من (السماع البعيد) إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير، فمعلوماته يستقيها ممن حوله عبر السماعات التى يضغط بها على أذنيه، ومعلوماته عن العالم الخارجى يعرفها - فى أحسن الحالات - من العناوين الكبيرة فى الصحف اليومية، عبر البعض.

إن (تكاليف) الحياة لا تمكنه من غير ذلك، فضلا أن دورة الشيخوخة التى يعانى منها كثيرا ما تدخل به إلى دائرة الشرود وأحيانا (توهان) سريع لا يمكنه به - ونحن نقدر هذا جيدا - أن يدلى بدلوه فى قضية خطيرة كقضية الصراع العربى الإسرائيلى فى ملابساتها الأخيرة، وهذا يعرفه جيدا كل من يقترب منه فى الفترة الأخيرة.

• • •

بيد هنا كان ليس تقليلا من صاحب (جائزة نوبل) أو عبقريته، وإنما هى تقرير (حالة) عشناها عن قرب معه، واختبرنا فيها الواقع الجديد الذى أصبح الرجل يعيش فيه.

ومن هان كان حرصى الشديد للتأكيد عليها كيلا يحمل الشيخ فوق طاقته، وكيلا يستغل من بعض (المحيطين) به، المرافقين له بشكل شبه دائم خاصة حين تحضر ميكروفونات «وكالات الأنباء» أو المناسبات الاحتفالية «المحفوظية» الكبيرة.

فى مثل هذه المناسبات يستغل البعض الفرصة ليضربوا «فشنك» يصيب الكاتب قبل أن يصيب غيره.

وفى مثل هذه المناسبات يقيمون المعارك الوهمية حين لا يكف عبقرى الرواية العربية عن استقبال الجميع بوجه صبوح وضحكة بريئة وكلمات (المجاملة) التى لا يضن بها على أحد.

وهو ما يعود بنا للقول أن محفوظ لم يكن مسئولا عما ردد باسمه ضد نزار، وإنما هم هؤلاء الأشباح فى مثل هذا المناخ؛ (وهو جزء من مناخ ثقافى محبط ينتمى إلى الشللية والانتهازية واستغلال النفوذ ولما يزال..)

أيتها الأشباح الرجيمة، الرحمة بالرجل، ودعوه فى سنواته الأخيرة فى سلام.

شهادة نجيب محفوظ

١ـ أنا والقومية وعبد الناصر

●● متى يمكن أن نرصد عندك نمو الفكرة العربية وتبلورها؟

ـ الفكرة العربية عندى قديمة جدًا، ورغم أننى لا أستطيع أن أرصد النقطة التى بدأت عندها، فإننى أستطيع أن أؤكد، بل أجزم، بأن هذه الفكرة كانت ثابتة فى كيانى متغلغلة فى ثقافتى.

ورغم أن أعمالى الأولى فرعونية (مصر القديمة/ همس الجنون/ عبث الأقدار/ رادوبيس/ كفاح طيبة).. فإننى مواطن عربى، وهذه المواطنة بدأت معى منذ وعيت على الدنيا، وبمعنى آخر، أن التأثر بالأدب العربى، والتراث العربى، بوجه خاص جعلنى أتأثر منذ نعومة أظفارى بقومية عربية أدبية.

إذن، الثقافة العربية أول هذه المؤثرات، أما الدين الإسلامى، فهو، ثانيها، أما ثالثها، فهو الأدب العربى دون شك.

وأستطيع القول إن الإحساس بالقومية العربية ـ منذ الصغر ـ كان قائمًا، ففى هذه الفترة المبكرة كنت أقرأ فى مصر للبنانيين وسوريين وفلسطينيين.. وغيرهم من هؤلاء العرب الذين كانوا فى مصر، وما أكثرهم، هل تصدق أننى عرفت قراءات كثيرة لعربى كبير من حضرموت، هو الكاتب الكبير، المشهور، على أحمد باكثير!.

لقد كان من أثر الأدب العربى أنه كان يلغى المسافات الشاسعة بين المصريين هنا، والدائرة العربية حول مصر من الشرق والغرب، لقد كنا نشعر - منذ الثلاثينيات والأربعينيات، بالنسبة لجيلى على الأقل - أننا أمة واحدة خلال الأدب والثقافة والتراث.

وأستطيع أن أضيف إلى هذه المؤثرات الأولى عدة مؤثرات أخرى، بلورت الفكرة القومية، وطورتها فى اتجاه إيجابى.. فإذا كانت المؤثرات الأولى تأتى عن طريق الثقافة بوجه عام، فإن المؤثرات التالية جاءت بفعل السياسة.

وأستطيع أن أحدد أن فكرة السياسة جاءت - بوجه خاص - مع الجامعة العربية فى الأربعينيات فى مصر، أما حين جاءت نكبة (فلسطين) فى نهاية هذه الأربعينيات، فكان ذلك قمينًا بدفع العربية لخطوات، إذ كانت قضية فلسطين هى النار التى أنتجت الفكرة العربية وبلورتها فى إطار واحد.

لقد صحا العرب فى هذه الفترة على اقتطاع جزء غال من أرضهم وتراثهم..

غير أن ثمة مؤثرًا لا أستطيع إغفاله قط أثر فى تكوينى العربى، وأقصد به مجىء جمال عبدالناصر، لقد تحولت العوامل السابقة - ثقافية أو سياسية - إلى واقعية يومية، وأصبحت الفكرة العربية واقعًا نقوم ونعيش وننام فيه، وأصبحت القومية العربية هى العنصر الرئيسى الذى يحّرك مشاعرنا.

●● ألا تظن أن هذه الفكرة لم تكن واضحة فى أعمالك؛ الوضوح الكافى؟

- هذا حقيقى - لم تكن الفكرة العربية واضحة بهذا القدر، بدليل أننى لم أكتب (رواية) عن القومية العربية، غير أن ذلك يمكن أن تجده على المستوى العام، فالشعر يمكن أن يرصد بحركته اليومية وانفعالاته المستمرة هذا الواقع العربى، أما (الرواية) فلم يحدث أن وجدنا رواية تستطيع - ومنذ فترة مبكرة - أن تعى زخم القومية العربية، أو على الأقل، لم نجد (رواية) يمكن أن تصارع الشعر فى هذا المجال.

غير أن قصورى عن كتابة (رواية) بشكل مباشر عن القومية العربية يمكن أن يعوضه أننى لم أكتب رواية ضد هذه الفكرة. ورغم ما يقال عنى فى هذا الصدد، فأنا أتحدى أى قارئ يجىء لى بقصة قصيرة أو سطر واحد فى (رواية) تعارض القومية العربية أو تهاجمها. لم أفعل ذلك قط.

إننى أتحدث الآن - لا كروائى عربى - وإنما - بالقطع - عن إنسان عربى يحمل من دفء المشاعر العربية وجراحها الكثير.

أنا لم أكتب - طوال تاريخى الطويل - قط ضد العرب أو ضد القومية العربية. كما لم أكن عدوًا لهذه الفكرة قط، كما أننى لم أجد هذه الفكرة تتعارض مع المصرية.. أبدًا..

●● لكنك انتقدت القومية العربية فى فترة عبدالناصر؟

- فى هذا فهم خاطئ لى.. أن أكون عربيًا ليس معناه أن أؤيد أية سياسة تدعو إلى القومية العربية مباشرة..

أريد أن أقول إننا أيدنا القومية العربية فى الخمسينيات والستينيات تحت حكم عبدالناصر، غير أن العالم كله لم يكن ليسمح بها فى هذا الوقت، وقد كان من حسن دفاعى عنها حينئذ ألا أدافع عنها، لأننى بدفاعى عنها فى وقت غير مناسب أكون قد تركت الفرصة لأعدائى ليتربصوا بى..

الأصح أن أنتظر الفرصة المناسبة للدفاع عنها، هذا بدلاً من أن أعلن أشياء يمكن أن تستفز الاتحاد السوفيتى وأمريكا، فيضربون الفكرة العربية ليجهضوها.. فماذا أكون قد فعلت؟

إننى أسأل: بهذا المنطق، كيف أكون قد خدمت القومية العربية؟.

هذا على المستوى العام، أما على المستوى الخاص، فحين يجىء عبدالناصر ويذهب إلى اليمن هناك بقوى رجعية كثيرة تريد أن تنال من القومية العربية..

حين يحدث هذا فى وجود إسرائيل أمامى تتربص بى.. حين يحدث هذا، فليس ذلك من صالح القومية العربية..

كان رأيى فى فترة عبدالناصر أن نساعد اليمن، نعم، لكن بالمال، أو بالسلاح، أو بالتأييد المطلق، لكن أن تفرط فى قوتك الذاتية التى تدافع عنك ضد إسرائيل فإن ذلك معناه أنك خنت العرب، خنت القومية العربية..

أليس كذلك؟

العرب يريدون منك القوة، لا النبل الضعيف..

أنا لست ضد القومية العربية.

•• الغريب أن موقفك فى عصر السادات كان محيراً.. هل توضحه لى؟

- فى جميع الحالات، لست ضد القومية العربية، أنا أريد أن يكون العرب جميعًا وحدة واحدة فى مواجهة التربص الآتى إلينا من كل اتجاه، ولكىَ يتم ذلك فلابد أن يكون بوعى، وعن طريق الممارسة.

أما عن موقفى فى عصر السادات، فقد كنت أتعاطف معه حينئذ، لقد اتخذ موقفًا - بالفعل - من القومية العربية، غير أن عذره كان داخليًا، أى أن ظروفه الداخلية كانت تحول بينه وبين الثبات على الخط العربى..

كان يعتقد أن (كامب ديفيد) يمكن أن يعيد بها ما خربته سنوات الحرب فى مصر، كان يعتقد أن الأمان الذى ستحصل عليه مصر يمكن أن يسهم فى استجلاب عصر رخاء جديد.

والحقيقة أن السادات كان يعاين بلدًا (بيغرق) بكل ما فيه من مضاعفات سيئة على اقتصاده القومى، وكان لابد من الاستمرار، فآثر هذه (الهدنة) التى سميت باسم السلام.

غير أن الحقيقة تجعلنى أذكر أن هذا الموقف عاينته بعد ذلك، فقد اعتقدت أن السلام يمكن أن يكون من طرفين: نحن وإسرائيل، غير أن الواقع أكد أنهم

هناك - فى إسرائيل - لم يلتزموا بالمعاهدة (أو الهدنة أو الاتفاقية، سمها ما شئت من مسميات، فهى كلها لها هدف استراتيجى..).

انا لست (خواجة)

●● هل لإحساسك العربى جذور فى رؤيتك السياسية منذ العشرينيات؟

- دون شك.. هناك جذور، وأنا أنتمى لهذه الجذور بحكم الواقع والدم العربى الذى يجرى فى عروقى، إننى عربى، ولست (ضد) العرب قط، أقسم بالله العظيم أننى لست (خواجة)، أنا منتم للقومية المصرية، نعم، لا أنكر ذلك، ولكن هل هذا يعنى شيئًا ضد القومية العربية، بالقطع لا.

إن القومية المصرية لم تكن معادية قط للقومية العربية، كل ما فى الأمر أن أصحاب (القومية المصرية) منتبهون لبلادهم يقظون لها، يعرفون مكانة مصر العربية وسط هذا المحيط العربى الكبير، وهنا يمكن أن تكون قوتى، فإذا كنت قويًا (كمصرى)، فأنا، بالتبعية، أكون قويًا (كعربى)، فلن أكون عربيًا إلا إذا كنت مصريًا أولا، وأنا - فى جميع الحالات - لا أجد تناقضًا بينهما ثنائيًا.

وسوف أعود للجذور - كما تريد - لأدلل لك، أن سعد زغلول - على سبيل المثال - كان يعلم جيدًا أنه لو انتبه فى فترة الاستقلال للقومية العربية وحدها لما استطاع أن يحرر بلاده.

لماذا؟

لأنه حين كان يفكر فى مساعدة سوريا ضد الاحتلال كان لابد له أن يطلب (إذن) من إنجلترا، كان له من مساعدة فرنسا، وهنا، هل يعقل أن تكون فرنسا أكثر مرونة لتسهل له هذه المهمة؟ وبشكل آخر، هل كان يتوقع من إنجلترا - الحاكم الحقيقى فى مصر - أن تساعده فى أن يذهب إلى فرنسا (الأوروبية) ليجرى هناك المباحثات ضدها، وبالعكس، هل كان يمكن لفرنسا أن تهب سعد زغلول - إذا سمح له جدلاً بالخروج من مصر - الفرصة ليأتى إليها ليحرر إحدى مستعمراتها؟!

أريد أن أقول من هذا كله، إنه لابد أن تكون مصر قوية حتى تستطيع أن تساعد ثوار سوريا ـ أو لبنان أو فلسطين أو الأردن ـ أما أن تكون محتلة من الإنجليز فإنها لن تستطيع تحقيق القوة التى تمدها لإخوانها فى الشرق أو الغرب.

وحتى بعد أن أخرجت الإنجليز من مصر، فإن الفكر السياسى فيها كان يريد ـ خلال جمال عبدالناصر ـ أن يحقق الوحدة (بضربة) وهذا ضد المنطق فى وقت كان أعداء كثيرون يتربصون فيه بالوطن العربى كله.. والآن، بعد هذه الحقبة الطويلة من تاريخنا مازالت القوتان العظميان تتربصان بالعرب لهزيمتهم، فالواجب إذن، فى مثل هذه الظروف ألا أتعجل، لكن بالممارسة والفهم أحقق القومية العربية.

الفهم الصحيح للتضامن العربى وتحقيق الوحدة القومية هو البداية الصحيحة للقومية العربية فى جميع الأقطار العربية، وهو ما حاولت أن أؤكده خاصة فى فترة عبدالناصر هنا فى مصر.

أؤيد عبدالناصر صاحب القومية العربية.

●● معنى ذلك، أن عصر عبد الناصر مازال يثير فيك الحنين للقومية العربية؟

ـ أصدقك القول إذا قلت لك إن ذلك صحيحٌ ولا أستطيع أن أنكره، وقد قلت لك إن العنصر الأول فى تأكيد فكرة القومية العربية فى الأربعينيات، كان فى إنشاء (الجامعة العربية).

أما العنصر الثانى والمهم فهو، تبنى عبدالناصر فكرة القومية العربية على المستوى السياسى والعمل لها.

لقد كنت مع الناصر فى جميع قراراته مائة فى المائة، وفى جميع نداءاته إلى القومية العربية دائمًا، وأذكر أننى ذهبت إلى اليمن ـ رغم موقفى من ذهاب عبدالناصر إلى هناك ـ وبتعليمات من عبدالناصر نفسه.

ولا ينسى من معاصرى هذه الفترة فرحتى الشديدة بوحدة مصر مع سوريا،

بل أسعدتنى كثيرًا ثورة اليمن، وإن كان تحفظى الوحيد ألا يذهب جيش إلى اليمن ويترك هنا عدو شرس هو إسرائيل.

لقد أحببت عبدالناصر وآمنت به، ولولا الأسلوب الخاص بالشخصية (الكاريزمية) لانتميت إليه دائمًا غير أن أكثر القرارات التى دفعتنى لتأييده كانت القرارات التى تؤيد القومية العربية وتدعو إليها.

أعترف بأن عصر عبدالناصر مازال يثير فىّ الحنين.

• • •

٢ـ أنا وجائزة نوبل

●● تقول بعض المصادر إن النص المنشور كتاب ناقص عن النص المنشور فى الأهرام وإن النص الكامل هو المترجم إلى الإنجليزية هل (أولاد حارتنا) أو (أولاد الجبلاوى) فى النص الإنجليزى كاملة؟

ـ لا، الذى أعلمه أن النص الذى نشر بالأهرام كامل، ومع أننى لم أقرأ النص العربى أو الإنجليزى فإننى أؤكد أن النص المنشور بالصحيفة كامل.

لقد قيل وسمعت هذا من أكثر من مصدر إن النص الذى نشر بالأهرام حذف منه الكثير أمام إصرار بعض الجهات التى اعترضت حينئذ على النص، ومع هذا، فإننى أقول إن النص الصحيح هو هذا الذى نُشِر بالأهرام.

واعود لطرح السؤال مداعبًا:

●● متى تطبع (أولاد حارتنا)؟ يجيب بسرعة.

ـ لا أعتقد، على الأقل حتى الآن. اسمع (وكأنه اكتشف شيئًا) هناك صحيفة دينية (النور) تهاجمنى مرات عديدة من أجل الرواية.

الفهم خاطئ

الوقت يمر

●● متى تطبع (أولاد حارتنا)؟ يجيب بسرعة.

هل ثمة اعتراض رسمى الآن عليها؟

ـ الذى أعرفه أن أحدًا من الجهات الدينية ـ الأزهر ـ لم يعترض عليها حتى الآن لكن لا أعرف سبب الغضب العام لدى البعض.

إننى غير متفائل بنشرها فهناك من لا يزال يعترض رغم مرور قرابة ثلث القرن على نشرها.

وقال بأسى وبصوت خفيض وكأنه يحدث نفسه:

«لن تنشر.. لا أمل».

●● ثمة اتهامات توجه إلى الجائزة ما رأيك كحائز على الجائزة فيها؟

ـ لنبدأ بأولها: العنصرية.. والحقيقة أننى لم أعن فى حياتى بدراسة جائزة نوبل، لأنى اعتبرتها من أول يوم «خارجة عن حدودى» لأسباب كثيرة. ومن الناحية الموضوعية لا أحب أن أصدر حكمًا إلا إذا كان مدعمًا بحيثيات مقنعة ومعقولة.

وأنا فى الواقع لا أملك حيثيات فى هذا الموضوع تصلح للهجوم أو للدفاع ولكن عندى بعض خواطر.

وعلى سبيل المثال:

فيما يتعلق باتهامها بالعنصرية والاهتمام بأدباء الغرب.. فبالرجوع إلى نشأتها نجد أنها تعرض أدباء العالم بطريقتين: واحدة مباشرة للغات التى تعرفها كالإنجليزية والفرنسية والألمانية إلخ والأخرى غير مباشرة تعتمد على شهادات الآخرين وعلى الترجمات.

وعلى ذلك فإن اكتشاف أى أديب خارج مكان اللغات الأوروبية يحتاج لوقت طويل، فضلاً عن ذلك فإن مولد الجائزة عاصر وجود عمالقة أدب أوروبا وأمريكا الذين لا يختلف أحد على قيمتهم العالمية، وإذا كان تقديمهم طبيعيًا ولا حيلة للجنة فيه من جميع النواحى.

أما عن الصهيونية ـ يضيف الأديب الكبير ـ فإننى أسأل: أى دليل موجود عندنا على أن اللجنة أعطت جوائز لأناس مختلفين جدًا من ديانات مختلفة وقوميات مختلفة؟

أقول: أى دليل على أن الصهيونية التى كانت تتحكم فى إعطاء الجائزة لولاء؟

أنا شخصيًا ليس عندى أى دليل لكن عندنا بعض الأسئلة.

سؤال:

ما الفائدة التى تعود على الصهيونية حين تمنح الجائزة لعرب، تتوافر لهم من أسباب الدعاية فى أسبوع ما تعجز عنه الجامعة العربية فى مائة عام.

هل جنت الصهيونية؟

سؤال آخر: إذا كان البعض يعتقد أن الصهيونية وراء الجائزة فلماذا يسعى إليها بكل الوسائل ويأسف على ضياعها؟

الواجب أن اتحاد أدباء العرب كان يجب أن يعلن أن الجائزة مشبوهة وصهيونية ويقدم أسباب ذلك ويدعو الكُتَّاب العرب إلى مقاطعتها وينصح من يحصل عليها بالخروج عن أعمال العرب ومع هذا كله ليس عندنا دليل واحد على أن الصهيونية تحاول أن تمنح لنا الجائزة.

وببساطة فإن العرب أعداء الصهيونية، فالسؤال البديهى إذن:

كيف يقدمون للعرب هذه الخدمة؟

ولماذا يستجيب العرب إليها؟

●● هذا عن الجانب العنصرى أو التأثير الصهيونى.. فماذا عن الجانب السياسى أقصد إيثار بعض الكُتَّاب المنشقين عن الاتحاد السوفيتى أو عن مبادئ العالم المقابل لعالمنا؟

لاحظ أن هذه الجائزة هى فى الأدب، وتقول عنها ـ كما جاء فى حيثيات نوبل: يشترط لمن يحصل عليها أن يكون له مستوى أدبى ونزعة إنسانية. طبعًا كلمة إنسانية وتكمن وراءها الحضارة الغربية لأنها جائزة نشأت فى هذا الجو.

ومعلوم أن الغرب يعتبر أن الشيوعية تدمير لكل مبادئه، فإذا وجد أديب سوفيتى على مستوى أدبى وضاق بالمبادئ الصارمة للاتحاد السوفيتى كما يفعل

(جورباتشوف) الآن فلا غرابة أن تتوجه إليه الجائزة.. هذا ببساطة يتفق مع مبادئها.

●● هل هذا يعنى أن القيم الإنسانية لها طابع غربى فقط؟

- كل يفسر الإنسانية بطريقته، فالإنسانية بالمعنى الغربى هى مبادئ الثورة الفرنسية، أما عند السوفييت فهى انتصار للطبقة العاملة وتحرر الإنسان من الماضى، لذلك فإن الجائزة تختلف فى كل جانب: جائزة لينين تختلف عن جائزة نوبل فلكل منهما معنى إنسانى يختلف عن الآخر.

●● ألا ترى أن بعض الصهاينة حصل عليها فى وقت كان مستواهم أقل بكثير من المستوى الإبداعى الكبير لنجيب محفوظ؟

لم يقرأ أديب أو كاتب أو صحفى مصرى هذه الكتابات لكى نحكم عليها.

وهناك ثمة ملاحظة عندى تحيرنى كثيرًا فى هذا الصدد:

ألم يفكر صحفى عربى أن يقابل سكرتير لجنة الجائزة ويناقشه فى منهجها ويعرض عليه الاتهامات التى توجه إليها ويناقشه فيها.. إننا لسنا موضوعيين وأستطيع أن أضيف أننا فى العالم العربى نطلق لغرائزنا العنان فقط.

٣. دفاع عن (أولاد حارتنا)

●● فى اعتقادك.. ما سبب اعتراض الأزهر على رواية (أولاد حارتنا)؟

ـ فى البداية، أقول: إن هذه الرواية ـ أولاد حارتنا ـ ليست مصادرة إلا فى مصر، وهى ـ فى الوقت نفسه ـ متداولة شرقًا وغربًا، فى البلاد الإسلامية فى المشرق والمغرب، وفى البلاد الغربية من أقصى الشمال إلى أقصى الغرب..

وفى هذه المساحة الشاسعة على الكرة الأرضية، فى الجهات الأربع لم يعترض عليها مسلم واحد سواء من المسلمين العاديين أو من المتخصصين.

المطلوب: قراءة (رواية) لا تاريخ

بعد ذلك أضيف، أن موقف أساتذة الدين وعلمائه عندنا يصعب فهمه، وهذا يعود إلى موقف فنى أكثر منه إلى موقف دينى.

إن المشكلة الأساسية هى ما غاب تمامًا عند قراءة الرواية.

إن الرواية يجب أن تقرأ كرواية، وليست كتاريخ فقط.المطلوب أن نقرأ (الفن)، العمل الروائى، ليس الدين أو التاريخ.

وسوف أضرب مثلاً موضحًا فيه وجهة نظرى، يغنينى عن العودة إلى مثل هذا الموضوع من آن لآخر..

إن لدينا، فى التراث العربى، كتابًا بعنوان (كليلة ودمنة)، وهو كتاب عن

الحيوان، هل أحد يجهله؟ بالطبع لا، طيب، فلنتوقف عنده هنيهة، إن رموزه ترمز إلى ملوك وأمراء ووزراء وحكماء وأخيار وأشرار.. إلخ.

للفن لغة واحدة

هذا الكتاب يقتضى أن نقرأه ككتاب حيوانات.. لنستنتج ـ بعد ذلك ـ مغزى الرمز وفحواه، فللفن لغة واحدة لا يخطئها الوجدان.

معنى هذا أنه لا يجوز ـ على سبيل المثال ـ أن نعترض على أن الثعلب الذى يرمز له ـ فى هذا النص التراثى الكبير ـ إلى الوزير ـ أى وزير ـ هذا الوزير الذى ينبش فى (الزبالة)، فنعترض على مؤلف الكتاب، فنقول: كيف ينبش هذا الوزير فى الزبالة.

إن الذى ينبش فى الزبالة ـ يا عزيزى ـ هو الثعلب وليس الوزير.. أليس كذلك؟

غير أن مغزى الحكاية التى يقوم بها الثعلب هى التى ترمز إلى معنى الوزير.

فالمسألة، إذن.. جبل أو رفاعة أو قاسم ـ أو أى واحد من «أولاد حارتنا» ـ فى الحارة ـ يعتبر من الأبطال المصلحين ليس من الأشرار قط.

هذه هى الرسالة.

وبعد ذلك، نستطيع أن نطرح المعنى الرمزى.

لكن أن نتجاوز جبل فنقول، أو نزعم، أنه سيدنا موسى، فإن هذا يعتبر فى الحديقة تجاوزًا فى القراءة.

إن هذا ـ هو جبل ابن الحارة.

إذن، إنهم لا يعرفون كيف تقرأ الرواية.

●● النقطة الرئيسية فى الاعتراض على الرواية ـ بالتحديد ـ قتل الجبلاوى..

ـ نعم، إن النقطة التى أثارت ما أثارت من الضجة والاعتراض، هى قتل الجبلاوى.. ومع هذا، فإن هناك ـ إذا توخينا حسن النية، أو إذا توخينا الدقة مع سوء النية ـ أكثر من دليل على أن صاحب الرواية هو مسلم واعٍ لما يريد أن يقول.

إننى لم أرد قط النيل من (الجبلاوى) على أنه مرادف (للإله) عز وجل - وحاشا لى أن أفعل ذلك - فإن ذلك ليس فى تكوينى أو مفهومى الروائى...

فما هو أول دليل..؟هو أنه لم يشر أحد إلى أن جارية الجبلاوى قالت لقاتله المزعوم قط: إن الجبلاوى راضٍ عنه.

● **شهادة:**

لنؤكد هذه الشهادة التى يذكرها نجيب محفوظ نعود إلى جزء من (أولاد حارتنا) حيث يدور الحوار اللوحة رقم ١١١ وعبر صفحات عديدة (ص ٥٣٧)، فحين يعود عرفة من بيت الناظر يعترضه شبح جارية الجبلاوية، فحاول أن ينهر هذه المرأة فدار الحديث بينهما:

قالت بهدوء:

- لا شكوى لى، وإنما أردت أن أخلو إليك لأنفذ وصيّة!

- أية وصية؟

... ...

... ...

فقالت بصوت هادئ كنور القمر:

قال لى قبل صعود السر الإلهى: «إذهبى إلى غرفة الساحر وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راضٍ عنه».

... ...

- كيف عرفت بمكانى؟

- سألت عنك أول ما جئت فقالوا لى إنك عند الناظر فلبثت أنتظر.

- ألم يقولوا لك إننى قاتل الجبلاوى!

فقال بارتياع:

- ما قتل الجبلاوى أحد وما كان فى وسع أحد أن يقتله. وفى حوار آخر مع رفيقه صاح فى ذهول:

- .. مات الجبلاوى وهو عنى راضٍ.

- .. مات الجبلاوى وهو عنى راضٍ.

وراح يردد طيلة الحوار:

- إن جدى أعلن رضاءه عنى رغم اقتحامى بيته وقتلى خادمه.

.. لكننى واثق من أنه مات وهو عنى راض، لم يغضبه الاقتحام ولا القتل، لكن لو اطلع على حياتى الراهنة لما وسعته الدنيا غضبًا.

●● هذا من جهة الجبلاوى.. فهل يمكن القول إنه سعى إلى تأكيد أن الجبلاوى حى لم يمت، وسعى ليؤكد فى هذا السبيل وجود الجبلاوى أو إحياءه..؟

وهنا، أجاب نجيب محفوظ بسرعة وهو يضع بيده على الورق:

- بالقطع، لقد كان من أول أهداف عرفة هو أن يبذل كل ما فى وسعه لإحياء الجبلاوى.

● شهادة أخرى:

وهنا نفتح قوسًا آخر لنضيف من (أولاد حارتنا) فى اللوحة ١١١ صفحات عديدة ٥٠٢، ٥٣٥، ٤٥٢.

.. وتساءل: كيف يمكن التكفير عن هذه الجريمة؟

إن مآثر جبل ورفاعة وقاسم مجتمعة لا تكفى.

القضاء على الناظر والفتوات وإنقاذ الحارة من شرورهم لا يكفى.

وتعريض الناس لكل مهلكة لا يكفى.

شىء واحد يكفى هو أن يبلغ من السحر الدرجة التى تمكنه من إعادة الحياة إلى الجبلاوى.

وفى موضع آخر، حين راح يسأل الناظر عرفة ماذا يريد أن يفعله لو تسنى له النجاح فيه، قال:

« ـ أرد الحياة إلى الجبلاوى».

ونجيب محفوظ لم يتخل عنه هذا الشعور طيلة العمل الروائى فعرفة كان يحيا دائمًا فى شعور الندم، ويريد أن يفعل أى شىء ليعيد تكوين ما تكسر هناك فى البيت الكبير، إنه يقول لرفيقه أثناء حوار حزين:

«وهيهات أن أنسى أننى المتسبب فى موته، لذلك فعلىّ أن أعيده إلى الحياة إذا استطعت، وإن تيسر لى النجاح فلن نعرف الموت».

شرط الحضارة:

وعدت أسأل نجيب محفوظ سؤالاً بدهيًا من جديد:

●● ما معنى هذا كله؟

لم يغضب، وإنما قال لى فى بطء شديد:

ـ إن هذا يعنى ببساطة أن هناك إشارة إلى إنكار العلم للدين فى فقرة وعودته إليه بعد ذلك.

إن شرط الحضارة المعاصرة أن يكون لها من عمودان تقوم عليهما، هما، العلم والإيمان.

إن هذه الرواية اتهمت ـ ظلمًا ـ بأنها تقتل القيم الروحية فى وقت كانت تبحث فيه عن القيم الروحية. ولا أريد أن أذكر أن الفقرة الأخيرة فى هذه الحيثيات تقول إن هذه الرواية تناول صاحبها (بحث الإنسان الدءوب عن القيم الروحية).

وهذا تقدير جاء من الأغراب، أليس هذا شيئًا محزنًا؟!

ينظر نجيب محفوظ إلى بعيد، ثم يقول كمن يتحدث إلى نفسه:

ـ أرجو أن يعيد الأساتذة الأفاضل من علماء الدين قراءة الرواية بعد التخلص من غشاوة الاتهام.

والله يحكم بينى وبينهم فى الدنيا والآخرة.

● ● ●

للمؤلف :

نقد أدبي:

– الاتجاه القومى فى الرواية: (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٩٤ .
(حصل على جائزة الدولة التشجيعية للنقد الأدبى ١٩٩٧) .
الطبعة الثانية. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩ .
– نجيب محفوظ ـ الثورة والتصوف: هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٩٤ .
– الشرقاوى متمرداً: دار التعاون ـ القاهرة ١٩٨٧ .
– قضايا الرواية العربية فى نهاية القرن العشرين: المكتبة اللبنانية المصرية القاهرة ١٩٩٩ .
– نقد الذات فى الرواية الفلسطينية: دار سيناء، القاهرة ١٩٩٨ .
– الغيم والمطر، الرواية الفلسطينية من النكبة إلى الانتفاضة: دار جهاد للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢ .
– البنية الشعرية عند فاروق شوشة: هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٢ .
– عنصر المكان فى شعر محمد أبو سنة: هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٦ .
– زكى نجيب محمود «سلسلة نقاد الأدب»: هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٢ .
– الخروج من التاريخ «دراسة فى مدن الملح» هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٣ .
– المسرح المصرى في السبعينيات «ج١»: الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨ .
– المسرح المصرى فى الثمانينيات «ج٢»: الطبعة الأولى، دار الوفاء، القاهرة ١٩٨٤ .
: الطبعة الثانية، الهيئة العامة للكتاب. ١٩٩٥ القاهرة .
– فى دائرة النقد: المجلس الأعلى للآداب ١٩٨٤ .
– اتجاهات النقد الروائى المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، الجزء (١) القاهرة ٢٠٠١ .

أعمال فكرية:

– طه حسين والسياسة: دار المستقبل العربى، «ج ١» القاهرة ١٩٧٦ .
– تحولات طه حسين: هيئة الكتاب «ج ٢» القاهرة١٩٩٠ .
– طه حسين وثورة يوليو «ج٣» القاهرة ١٩٨٩ .

- المفكر والأمير «العلاقة بين طه والسلطة ١٩٩٩/١٩٧٣»: هيئة الكتاب القاهرة ١٩٩٧.
- المثقفون وعبد الناصر: دار سعاد الصباح، ط١، القاهرة ١٩٩٢.
دار غريب ط٢، القاهرة ٢٠٠٠.
- مثقفون وجواسيس ـ دراسة فى أزمة الخليج: دار الأمين، القاهرة ١٩٩٧.
- المثقف العربى والعولمة: مهرجان القاهرة للجميع، الهيئة العامة للكتاب، القاهر٢٠٠١.
- شهرزاد فى الفكر العربى الحديث: الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٥.:
الطبعة الثانية، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥
- الجات والتبعية الثقافية: مركز الحضارة العربية، ط١/ ١٩٩٨.
مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب ـ ط٢/ ٢٠٠١.
مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب ـ ط٣/ ٢٠٠٢.
- الذاكرة المثقوبة ـ نهب وثائق العرب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩.
- تيارات الفكر العربى المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.
- القراءة للجميع ـ دراسة وتحليل، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠١.
- مستقبل الجامعة فى مصر: مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٢.

تاريخ حديث ومعاصر:

- الجبرتى والغرب «دراسة حضارية مقارنة» هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٥.
- الفريسة والصياد/ الدور الأمريكى فى اغتيال حسن البنا، مدبولى الصغير، القاهرة ٢٠٠١.
- مؤرخو الجزيرة العربية: دار الموقف العربى، القاهرة ١٩٨٠.
- المؤثرات الفكرية فى الثورة العرابية: هيئة الكتاب القاهرة ١٩٨٢.
- حقيقة الغرب: بين الحملة الفرنسية والحملة الأمريكية، مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠١.
: الطبعة الثانية/ الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠١.

إبداع مسرحى:

- الحصار: مسرح شعرى، هيئة الكتاب ١٩٨٤.

– الخروج من المدينة: مسرح شعرى، الثقافة الجماهيرية ١٩٩٥.
– اللاعب: مسرح شعرى، هيئة الكتاب ١٩٩٦.

أدب الرحلة:

– الرحلة إلى الله، رحلتى إلى الحج ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠١م.
– الشرق شرق والغرب غرب (أدب الرحلة).

تراجم:

– أحمد بهاء الدين ـ سيرة قومية: دار الهلال، القاهرة ١٩٩٦.
[حصل على جائزة أحسن كتاب عن عام ١٩٩٦] بمعرض القاهرة الدولى للكتاب.
– اعترافات عبد الرحمن الشرقاوى: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٦.
– عمالقة وعواصف، دار جهاد، القاهرة ١٩٩٨.

الترجمة:

– الوداع: ترجمة آخر أشعار آراجون: هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

سيرة ذاتية:

– قبل الزهايمر، ترجمة سيرة ذاتية.

معاجم:

– معجم مصطلحات التاريخ العربى الحديث والمعاصر، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

السيرة الذاتية

ـ د. مصطفى عبدالغنى

- ولد فى القاهرة (١٩٤٧)
- رئيس القسم الثقافى بالأهرام الدولى.
- عضو لعديد من المؤسسات الثقافية فى الوطن العربى منها لجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.
- حصل على أطروحة الماچستير عن (طه حسين ودوره السياسى) ثم على أطروحة الدكتوراه فى فرع التاريخ الحديث والمعاصر، وكان عنوان اطروحته (المثقفون وعبدالناصر ١٩٤٥ ـ ١٩٦٨).
- شارك فى مؤتمرات وندوات عديدة حصل منها على جوائز من جهات ثقافية وعربية.
- كتب مشروعه الفكرى فى عديد من المجالات: فكتب فى التاريخ والفكر والسياسة والتراجم والدراسات المقارنة والإبداع المسرحى والنقد الأدبى ونقد النقد، وحصل على جائزة الدولة التقديرية فى مصر فى (النقد الأدبى)، ووصلت أعماله إلى أكثر من أربعين كتاباً.
- درسّت أعماله فى جامعات غربية، فسعت (جامعات السوربون) بفرنسا ـ على سبيل المثال ـ إلى تدريس كتاباته عن الفكر السياسى على يد الأستاذ جاك برك (بجامعة السوربون) فى الثمانينيات، وقررته على طلبة الدراسات العليا هناك.
- له العديد من المقالات والدراسات المهمة فى عديد من الدوريات العربية منها: عالم الفكر، والمستقبل العربى، الناقد، فصول، القاهرة، البيان الاجتهاد.. إلى غير ذلك.
- وحصل على العديد من الجوائز العلمية منها: جائزة وزارة الثقافة المصرية عام ١٩٨٢، ونقابة الصحفيين المصريين ١٩٨٧، والمجلس الأعلى للثقافة فى النقد عام ١٩٩٦، وجائزة الدولة التشجيعية فى النقد الأدبى عام ١٩٩٧ .. إلى غير ذلك.

العنوان: جريدة الأهرام بالقاهرة

رقم الهاتف: منزل ٥٨٢٧٨٤١ ـ الأهرام (العمل) ٧٣٩١٠٤٠ (فاكس ٥٧٨٦١٢٦)

e - mail - abdelghani 4 @ hotmail - com

الفهـرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٣٧٠ / ٢٠٠٢

I.S.B.N . 977 - 01 - 8113 - 7



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان مبارك

الثمن ٢٠٠ قرش